زَهْرُ الرُّمَّان

على ثرى أمانينا اللاهثةِ تتناثر بذورُ الحُلم الطَّرِيِّ نُجوما حُبْلَى بقُطيْرات الضوء التي تنغرز بأخاديد الأيّام والساعات فتحوّلها إلى تربةٍ كاعب .... تتناثر بعد أنْ عرّست بأجفاننا ، حتّى أصبح الأرقُ خليلًا حميمًا ، والحيرةُ قيْنةً بديعة الجسِّ جنونيّة الضّرب ! جالسنا الخليلَ وسارَرْناه ونزّلناهُ من ذواتِنا ذاتَنا ، فتلازمنا وترافَقْنا ، وذبنا في حميميّة الطّين لتطلعَ الخزامي والصّعترُ والإكليلُ ولتضُوعَ رائحةُ النّجوم فتغْسِلَ ما تبقّى عالقًا بنا من فيض الأنا الأرْعن ... وتَوسدْنا رُكبةَ القيْنةِ بحثًا عن إنجاز الذّاتِ بالذات ، وتفرّدًا بالنّغمِ المُطْلق ، فإذا هي حضن لا دفء بعده ، وإذا به سحرٌ نختمِرُ به فلن نستفيق! . .

رائحة الخُزامى ووقع الإيقاع وحنانُ المَقام ... كلها تَشُدُّ الرحال إليك لتلتقيك .

هو ذا الميلادُ يا أخي ! هو ذا الميلادُ ! فأطلق الفرحةَ المهصورة ، وحرّر الفرسَ الجمُوحَ من لجامه ، وطوّح بركامات الأوهام والإجترارْ ! هذا مولودُك الجديدُ بين يديْك يُناديك فاستمع له ! طفل نوفمبر قد أتاك بَاسِطًا يُمْناهُ فتفرّسْ فيها مليًّا تفرّسْ ! ألست ترى وَجْهَكَ كما أنت ؟ أمّا يُسْراهُ فمقْبوضةٌ لأنها مفعمةٌ بتاريخ هذه التُّرْبَةِ السّمراء ، تُربة الزيتون والليمون والعنب والنخيلِ والبرتقال والرمّان ... قبّلْ يمناه بكل ما تملك من حرارة ، وصُنْ يُسراهُ حتّى لا تُبتَرَ فَتَنْبَتَّ !

سيولد هذا المولود مرّة كل شهر . وسنظلُّ نحتفِلُ بميلاده مرّة كل شهر . وستورقُ الجدران والأسوارُ والصلصال مرّة كل شهر . وسينزل المطرُ مدرارًا مرّة كل شهر . فتبًّا للجفافِ الأرعن ! وسُحْقًا للزمن الخاوي !

وليكُنْ إيمانُنا بالمطرِ دفاقًا ! ونزوعُنا الى الإغتسال ـ بأحواض الكلِم ـ عاريـًا ! ومحبّتُنا لهذه التّربة حصنًا حصينًا يحولُ دون الإنجراف المُهْلك ودودِ الإهتراء المُحزِنِ ...

لأنّ طفلَ نُوفمبر مُشْرِقٌ ، نسينَا أوجاعَ المخاض .

ولأنّ طفلَ نُوفمبر يُشبهُ أباه ، أحبَبْنا المطر .

ولأنّ طفلَ نُوفمبر جاء مبشّرًا بالذي سيأْتي ، ردّدنا أذكارهُ واخْتمَرْنَا بأخبارهْ ... والخبرُ الخبرْ هو حديثٌ عن الآتي لا عنْ الذّي مضى وغَبَرْ !

رئيس التحرير

مسألة المرأة

آراء قاسم أمين في « تحرير المرأة » وعلاقاتها بمحمد عبده

نور الدين الجريبي

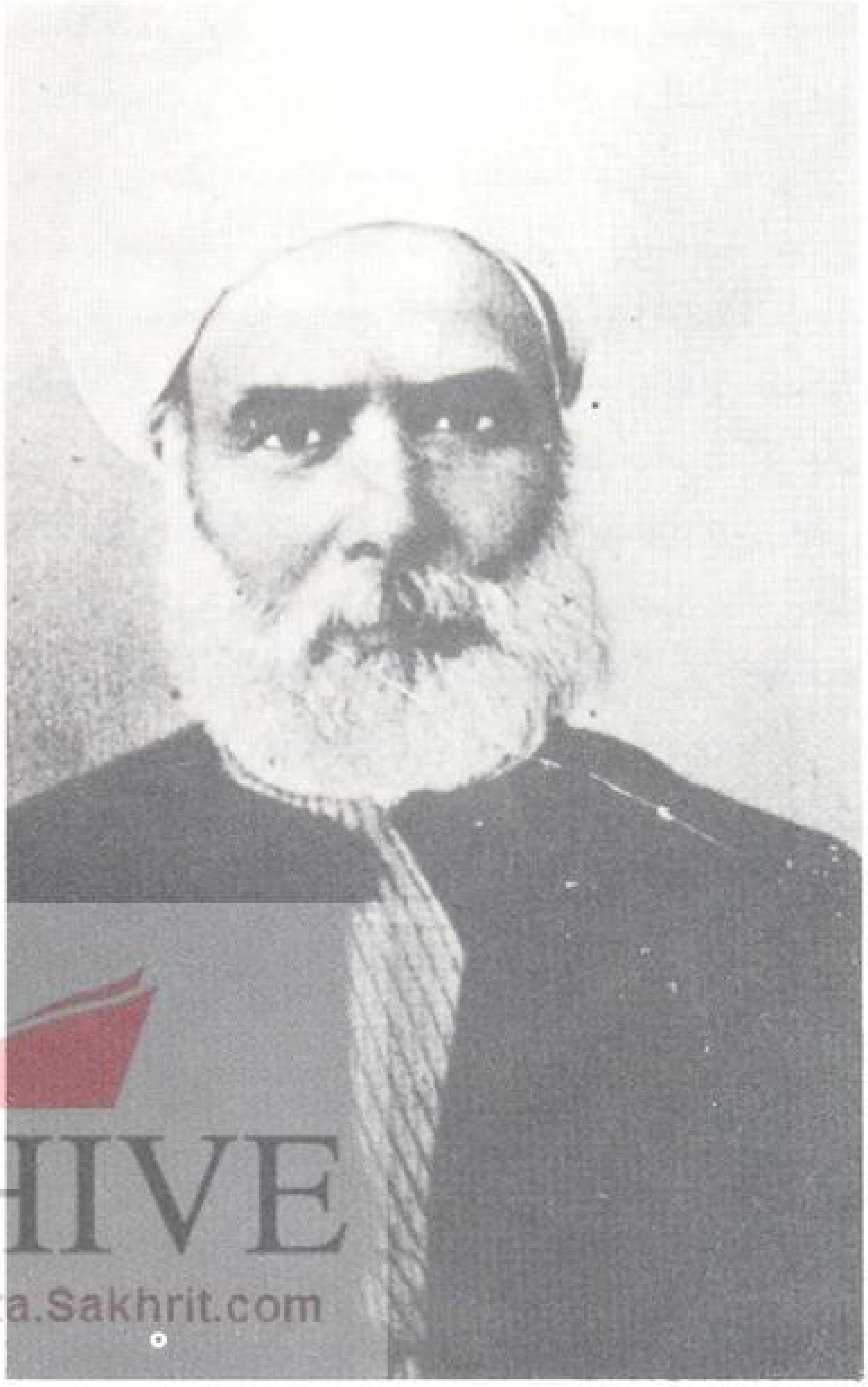


• قاسم أمين

يعتبر كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين من عناوين الضجة في الفكر العربي الحديث . فقد أثار منذ صدوره معارك فكرية ومجادلات عنيفة دارت بين المناصرين للكتاب وصاحبه وهم قلة ، وبين المعارضين الذين كتبوا في الرد عليه مؤلفات عدة . ولئن حسم عامل الزمن والتطور التاريخي هذا الخلاف الذي دار حول قضايا الكتاب لفائدة قاسم أمين وآرائه ، على تفاوت الأقطار العربية والاسلامية في منح حقوق المرأة والغاء مظاهر تميز الرجل عنها ، فان خلافا آخر حول نسبة بعض فصول كتاب « تحرير المرأة » الى غير مؤلفه ما يزال قائما وان ادّعى محمد عمارة في تحقيقه للأعمال الكاملة لقاسم أمين[1] أنه قد جاء بالقول الفصل حين أثبت اشتراك الأستاذ الامام محمد عبده في تأليف بعض فصول الكتاب المتعلقة بالجوانب الدينية لقضية المرأة كالحجاب والطلاق وتعدد الزوجات وغيرها . وقد سبق لهذا الباحث المحقق أن عرض نفس هذه الفكرة في تقديمه للأعمال الكاملة لمحمد عبده[2] . غير أن الحجج والقرائن التي استند اليها قابلة للنقاش فضلا عن اختلاف مواقف الباحثين من هذه المسألة وعدم حصول اجماع علمي حولها بالنفي أو الاثبات . وقد بدا لنا أن ندلي برأينا في هذا الاشكال المتمثل في مدى صحة نسبة بعض فصول كتاب « تحرير المرأة » الى محمد عبده فكرا وصياغة حتى إذا فرغنا من ذلك حاولنا أن نتبين حقيقة علاقة آراء قاسم أمين في « تحرير المرأة » بالأستاذ الامام ، وهل هي قائمة على التأثر والمماثلة أم على التمايز والطرافة ؟ ذلك ان الاهتمام بحلّ هذا الخلاف يتجاوز في نظرنا مجرد عملية تحقيق النصوص وتحديد ما هو لقاسم أمين وما هو لمحمد

1) الأعمال الكاملة لقاسم أمين (في جزئين) دراسة وتحقيق محمد عمارة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت . أكتوبر 1976 . ص 130 ـ 147 من الجزء الأول .

2) الأعمال الكاملة للامام محمد عبده . حققها وقدم لها محمد عمارة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . الطبعة الأولى سبتمبر 1972 ج ا ص 245 ـ 262



● محمد عبده

عبده لكي يصب في جوهر اشكالية النهضة والعلاقة الفكرية بين رموزها الكبرى وخصوصية كل مفكر ومصلح والمنابع التي يستقي منها . فالغاية من حسم هذا الخلاف ليست فقط ذات بعد توثيقي بل ذات بعد فكري حضاري يتمثل في محاولة الوصول الى ما قد يتميز به قاسم أمين (في كتابه المذكور) عن محمد عبده في موضوع المرأة محتوى وأسلوبا .

ان العلاقة بين الرجلين كانت على ما يبدو علاقة متينة . فلم تكن مجرد علاقة الأستاذ المعلم بالتلميذ بل كانت علاقة صداقة ومحبّة مثلما يشهد بذلك قاسم أمين في الكلمة التي ألقاها في حفل تأبينه فهو يقول بعد أن أبرز خصال الشيخ محمد عبده ومزاياه : « لا أقول ذلك محاباة لصديق كانت محبته من أسباب الشرف والسعادة لشخصي »[3] . ولا شك ان هذه الصلة قد تدعمت اثناء اقامة محمد عبده في باريس (1884 ـ 1885) فقد اتصل به قاسم أمين وكان آنذاك يواصل دراسته القانونية العليا بفرنسا وكان مترجمه الخاص وقد ساعده في عمله بمجلة « العروة الوثقى » الشهيرة . وقد استمرت هذه العلاقة بعد العودة الى مصر فكان محمد عبده وقاسم أمين من بين المترددين على صالون احدى الأميرات في عهد الخديوى عباس حلمي الثاني وكانت بينهما اجتماعات داخل مصر وحتى خارجها على ما يبدو . كما اشتركا في الدعوة الى انشاء جامعة مصرية وقد واصل قاسم أمين منذ سنة 1906 ما شرع فيه محمد عبده للانتقال بالفكرة من حيز الممكن الى حيز التنفيذ والواقع . أما على صعيد التأليف والكتابة فاننا نجد في ما تركه أمين اشارات تنبيء باعجابه بالأستاذ الامام وتقديره له ولافكاره الاصلاحية[4] . ويبدو أنه كان يستشيره أحيانا في بعض ما يكتبه ويعرض عليه فصولا ليبدى رأيه فيها . فقد جاء في كتاب « تطور النهضة النسائية بمصر » تأليف : د . درية شفيق ود . ابراهيم عبده ص 75 (طبعة مكتبة الآداب بالجماميز بمصر ـ سنة 1945) ما يلي : » وحدث سنة 1897 أن اجتمع الأستاذ الامام وسعد باشا زغلول ولطفي السيد وقاسم أمين في جنيف وأخذ الأخير يتلو على الامام بعض فصول من كتابة عن تحرير المرأة فكان يوافق على ما فيها « .

لقد كانت العلاقة بين المصلحين ـ إذن ـ وطيدة الأركان فليس من الغريب أن تنشأ فكرة نسبة بعض الفصول من كتاب قاسم أمين الأول عن المرأة الى الشيخ محمد عبده . والقائلون بهذا الرأي يذهبون الى أن الامام قد كتب الجوانب الدينية بينما اختص تلميذه بالبحث الاجتماعي معتمدين في ذلك على ما تحفل به تلك الفصول من

3) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج1 ص 351

4) راجع مثلا « تحرير المرأة » لقاسم أمين طبعة دار المعارف 1980 ص 125 ـ 128 و « المرأة الجديدة » ضمن الأعمال الكاملة لقاسم ج II ص 225 ـ 228

أبحاث فقهية واحالات دقيقة على كتب المذاهب المختلفة مما لا تتسع له ثقافة قاسم أمين القانونية من جهة وعلى ما اعتقدوه من استجابة هذه الفصول لخصائص أسلوب الكتابة عند محمد عبده من جهة ثانية . على أن ما عرضناه لم يكن الا طريقة من الطرق التي سلكها الدارسون لحل هذا الاشكال،ويجدر بنا أن نبسط في ايجاز شديد مختلف المواقف من هذا الخلاف القديم الجديد الذي « لا يزال يثور حينا ويخفت أحيانا حتى هذه الأيام » كما يقول محمد عمارة[5] . وأهم هذه المواقف ثلاثة[6] :

أ ـ موقف ينفي أصحابه مساهمة الأستاذ الامام في التأليف :

ويمثل هذا الموقف بصفة خاصة ابراهيم رمزي الذي كتب في جريدة « الجريدة » (عدد 23 فبراير ـ شباط 1908) ينفي نفيا قطعيا أن تكون هناك يد للشيخ الامام في تأليف كتاب « تحرير المرأة » . يقول « ولقد كان الأستاذ الامام وقاسم أمين صديقين حميمين حتى مات كل منهما راضيا عن عمل الآخر . ولذلك قال الناس عند ظهور (تحرير المرأة) : ان للامام يدا فيه . ونحن لا نعرف لهذه الدعوى حقيقة لأن أسلوب الانشاء في الكتاب كان من أساليب قاسم أمين الخاصة » .[7]

وتكمن أهمية هذا الاعتراض ـ إلى جانب استناده الى طبيعة الأسلوب الخاص المميز الذي كتب به « تحرير المرأة » وهو ما سنعود اليه في القسم الثاني من هذه الدراسة ـ في قيمته التاريخية حيث صدر في تاريخ قريب نسبيا لزمن صدور الكتاب كما نشر على أعمدة « الجريدة » التي كان يرأسها آنذاك لطفي السيد المعروف بصلاته مع محمد عبده وقاسم أمين واطلاعه على حقيقة العلاقة بينهما . وهي مؤشرات تجعل لموقف ابراهيم رمزي وزنا لا يستهان به من الناحية التاريخية .

ب ـ موقف يقول بالاشتراك في الآراء والمساعدة في توضيح موقف الشرع من بعض المسائل وأول من أعلن هذه الفكرة درية شفيق وابراهيم عبده في كتابهما المذكور آنفا . ويستخلص من المقطع الذي نقلناه أن قاسم أمين كان يعلق أهمية كبرى على موافقة أستاذه على بعض الفصول التي تركز بصفة خاصة على موقف الشرع من بعض المسائل المتصلة بالمرأة كمشكلة تعدد الزوجات أو تخويل المرأة حق الطلاق .

ويذهب الدكتور غالي شكري الى هذا الرأي حيث يعتقد أن لا شيء يمنع « من أن يكون الامام محمد عبده شريكا له في الآراء والأفكار وربما ساعده في الجوانب الدينية الخاصة بالشريعة الاسلامية »[8] .

وهذا الموقف لا يخالف الموقف الأول مخالفة جوهرية . فهو ينفي المساهمة الفعلية في التأليف ضمنيا الا أنه يقترح مكانها نوعا آخر من المشاركة يتمثل في الموافقة على الأفكار والآراء التي احتواها الكتاب من جهة ومساعدة قاسم أمين في ما قد يشكل عليه توضيحه او فهمه أو الاحاطة به من أحكام الشريعة الاسلامية وأقوال الفقهاء وفتاويهم في بعض الجوانب من جهة ثانية . ولا يورد أصحاب هذا الموقف دليلا ملموسا على هذه المساعدة ويقتصرون غالبا على مجرد الافتراض . وتطرح هذه النقطة مسألة هامة وهي مدى اطلاع قاسم أمين على كتابات العلماء المسلمين في قضايا الطلاق والزواج والحجاب وغيرها أي مدى اتساع ثقافته الدينية الاسلامية عموما لأنه في ضوء تحديد حجم هذا الاطلاع يمكننا أن ندرك قدر حاجته الى الاعانة في الجوانب الخاصة بالشرع وأحكامه في موضوع المرأة ومنزلتها وحقوقها الشخصية والمدنية[9] .

---

5) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ـ الدراسة ج1 ص 132

6) هناك مواقف أخرى أهملناها لأنها غير جديرة بالعناية لعدم قيامها على أي برهان أو حجة سوى مجرد اطلاق الاحكام أو الظن والتخمين والافتراض : منها موقف من يذهب الى أن الشيخ محمد عبده هو الذي ألف الكتاب بأكمله ثم وضع على غلافه اسم قاسم أمين . ومنها كذلك من يرى أن الكتاب وضع بأمر من اللورد « كرومر » أو من الأميرة « نازلي هانم فاضل » انظر المرجع السابق ج I ص 133

7) نقلا عن الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج I ص 142

8) غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث . ص 205 . طبعة دار الطليعة بيروت . ط 1982/2

9) وهو ما سنتطرق اليه عند توضيح موقفنا من هذا الخلاف .

ج ـ موقف يؤكد أصحابه نسبة بعض فصول الكتاب الى الشيخ محمد عبده فكرا وصياغة : يذهب غالي شكري الى أن درية شفيق وابراهيم عبده يريان في كتابهما « تطور النهضة النسائية بمصر « تحديدا » ان الشيخ محمد عبده قد كتب الجوانب الدينية وأن قاسم أمين اكتفى بالبحث الاجتماعي »[10] ولم نجد في الكتاب ما يثبت ذلك . وكل ما جاء في التأليف المذكور هو قولهما عن « تحرير المرأة » لقاسم أمين : « وقيل ان بعض فقرات هذا الكتاب تنم عن أسلوب الشيخ محمد عبده نفسه » .[11] ولا يحتمل هذا الكلام ما انتهى اليه غالي شكري وغيره من الدارسين من وجود تقسيم للعمل بين الرجلين فهو تأويل لمعنى الجملة انحرف به عن قصده الأول وهو ذكر ما يشاع بين الناس الى الجزم بمشاركة الأستاذ الامام الفعلية في التأليف واختصاصه ببعض الفصول . وقد استغل محمد عمارة أيضا هذه الجملة واعتبرها قرينة دالة على صحة ما انتهى اليه من انتساب بعض أجزاء الكتاب شكلا ومضمونا الى محمد عبده . غير أن عمارة يذهب الى أبعد من ذلك ويجمع ما اعتبره قرائن وحججا ليؤيد فكرته ويبذل في ذلك مجهودا جبارا لم يبذله غيره من الباحثين لفكر قاسم أمين وآثاره . فيحق لنا أن نتساءل عن حظ هذا الاستنتاج الخطير من الدقة العلمية خاصة وقد اعتبر صاحبه ان ما انتهى اليه هو حقيقة علمية مقررة فانتقل من مرحلة « اثبات » صحة انتساب بعض الفصول من كتاب « تحرير المرأة » الى الأستاذ الامام الى مرحلة تجسيم هذا الاثبات فأدرج هذه الفصول في تحقيقه للأعمال الكاملة لمحمد عبده ضمن كتاباته الاجتماعية[12] واعتمدها في دراسته لفكره واستشهد بها في أكثر من موطن لاستخراج رأي أو موقف نادى به[13] وكان سبق له أن جزم بأنها جزء من الانتاج الفكري لصاحب « رسالة التوحيد » حين ترجم له فتحدث عن المرحلة الأخيرة من حياته اثر عودته من المنفى سنة 1888 ونشاطه في التأليف خلالها فقال : « ومن أبرز أعماله الفكرية في هذه المرحلة فتاويه . . . والفصول التي شارك بها في كتاب (تحرير المرأة) لقاسم أمين سنة 1899 »[14] .

لقد كتب محمد عمارة صفحات طويلة في الاحتجاج لموقفه ولا يتسع المجال لاستعراض كل القرائن والأدلة التي اعتمدها دليلا دليلا وسنكتفي بذكر أهمها والردّ على ما نراه جديرا بالتفنيد . لقد استند المحقّق الى نوعين من الحجج :

ـ حجج من نوع القرائن وتنقسم الى قرائن أولى عامة وثانية خاصة بالمحتوى والأفكار وثالثة تتعلق بالأسلوب .

ـ حجج تمثل في نظره الدليل القاطع وتتمثل في النظرة النقدية داخل النصوص وتتفرع الى صنفين : نظرة نقدية داخل الفصول نفسها من جهة ومقارنة خارجية بينها وبين فصول من كتاب قاسم أمين الثاني « المرأة الجديدة » من جهة ثانية .

فبالنسبة الى القرائن لا يمكن أن تعتبر أدلة لما فيها من تعميم واطلاق في الاحكام وما بين بعضها البعض من تضارب أحيانا (القرينة الأولى والثانية) . وقد استوقفتنا القرينة الرابعة (الاعمال الكاملة لقاسم أمين ج I ص 139) حيث يحاول محمد عمارة ان يجد في ثقافة كل من قاسم أمين ومحمد عبده تبريرا لما أدعاه من تقسيم العمل بينهما في تأليف كتاب « تحرير المرأة » واختصاص الأول بالناحية الاجتماعية والثاني بالناحية الدينية . فهو يرى أن « الفصول التي كتبت فيه عن « الحجاب

---

10) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ص 204

11) تطور النهضة النسائية بمصر ص 75

12) الأعمال الكاملة للامام محمد عبده جII الكتابات الاجتماعية وهذه الفصول هي :

الزواج ص 72 ـ 77 ، تعدد الزوجات ص 84/89 ، المرأة في صدر الاسلام ص 105 ـ 106 ، حجاب النساء من الجهة الدينية ص 107 ـ 115 ، الطلاق ص 116 ـ 129

13) نفس المرجع جI ص 169 ـ 177 فصل : الأسرة والمرأة (من التقديم) حيث ينسب مثلا الى محمد عبده لا الى قاسم أمين المواد القانونية المقترحة لتلافي فوضى الطلاق في المجتمع وعددها خمس (ص 172 ـ 173)

14) نفسه جI ص 31

الشرعي » و « الزواج » و « تعدد الزوجات » و « الطلاق » وهي بحوث فقهية لا يمكن أن يكتبها الا امام مجتهد في الإسلام وليس في ذلك العصر من كان يستطيع ذلك سوى الأستاذ الامام ، بينما بقية فصول الكتاب هي أقرب الى ثقافة قاسم أمين الاجتماعية » . ولا يسعنا الا أن نتساءل هنا عن شرعية تقسيم الكتاب الى فصول دينية وأخرى اجتماعية فَالمُتَأَمّل في مختلف أبواب « تحرير المرأة » لا يجد تمييزا بين قسمين أحدهما اجتماعي والآخر تشريعي على غرار ما فعل الحداد في كتابه « امرأتنا في الشريعة والمجتمع » كما أن ما اعتبر « بحوثا فقهية » قد احتوت نظرات اجتماعية قيّمة وكشفا لعيوب الواقع المصري من خلال وقائع حيّة[15] كما لا تخلو « بقية فصول الكتاب » من اشارات تطول أو تقصر الى موقف الشريعة من المرأة[16] أو استشهاد ببعض الآيات القرآنية[17] أو ببعض أقوال مجتهدي الاسلام[18] . ان هذا الفصل بين ما هو ديني وما هو اجتماعي في الكتاب فصل مفتعل في نظرنا ولئن تكثف حجم الشواهد الفقهية أحيانا فذلك يعود الى طبيعة موضوع الفصل وصلته أكثر من غيره بميدان الفقه وقوانينه وأحكامه ليس الا .

أما الادلة فان بعضها يدعم ما انتهى اليه محمد عمارة في القرائن . ان النظرة النقدية داخل نصوص الفصول موضع البحث والتمحيص تدل ـ نظرا لثراء المادة الفقهية التي احتوتها ـ على احاطة واطلاع واسعين على المصادر الرئيسية في الفكر الاسلامي وتكشف عن استقصاء ودقة والمام بالاحكام المتعلقة بهذه المواضيع . هذا ما يذهب اليه المحقق[19] ويعتبره من أقوى الحجج على نسبة هذه الفصول الى الأستاذ الامام . واذا تجاوزنا ما في لهجة الباحث من استهزاء وحطّ من قيمة قاسم أمين وثقافته الدينية بالمقارنة مع محمد عبده ، حق لنا أن نبحث في حقيقة تكوين مؤلف « تحرير المرأة » لنرى حقا إن كانت تعوزه الثقافة الفقهية الى هذا الحدّ . ويقدم لنا أمين نفسه عناصر الاجابة عن هذا التساؤل في كتابة « المرأة الجديدة » حين يبين أنه قد اجتهد كثيرا في الوقوف على رأي العلماء المسلمين في قضية الحجاب مثلا أي أنه قد عاد الى مؤلفاتهم وبحث فيها كما تدل على ذلك عبارته الصريحة . يقول : « على أننا بعد أن دققنا النظر في جميع ما قيل أو كتب في هذا الشأن لا نزال على رأينا ، ولم يزدنا تكرار البحث فيه الا وثوقا بصحة ما ذهبنا اليه »[20] ، اننا لا نعتقد ان ثقافته الدينية كانت ضعيفة الى الحد الذي توحي به عبارات محمد عمارة ولهجته ولا شك انه كان على قدر لا بأس به من الاطلاع على هذه الاحكام نظرا لأنه رجل قضاء وقانون ومهنته تتطلب منه معرفة نظام الأحوال الشخصية في الاسلام والحقوق المدنية للمرأة ليبت في المسائل ذات الصبغة العائلية والاجتماعية . وقد استعان بهذا الزاد من المعارف الفقهية للرد على معارضيه من الشيوخ خاصة[21] . نعم من المتأكد أن قاسم أمين قد استشار بعض علماء عصره في ناحية أو نقطة دقيقة تتعلق برأي الشرع في مسألة من المسائل وهو يقر بذلك في مقدمة « المرأة الجديدة » حين يبين موقفه من الحجاب من الجهة الدينية : « وقد وافقنا على ذلك كثير من علماء المسلمين الذين نقلنا أراءهم »[22] الا أن ذلك ليس دليلا على نسبة هذه الفصول الى محمد عبده أو غيره فاستفادة التلميذ من أستاذه أمر مشروع ولا نخوّل لنا أن نجزم بجهل قاسم أمين بهذه الاحكام الفقهية لأن كل الدلائل الخارجية الموضوعية والداخلية النصية تشير الى عكس ذلك .

---

15) راجع مثلا فصل الحجاب من الجهة الدينية ص 83 ـ 85 من كتاب « تحرير المرأة » طبعة دار المعارف 1980 أو فصل الزواج ص 145 ـ 147 أو فصل الطلاق ص 169 وغيرها . . .

16) انظر مثلا المرجع نفسه ص 35 ـ 36

17) نفسه ص 61 ، 64 ، 73 ، 122

18) وهو هنا الشيخ محمد عبده نفسه . نفس المرجع ص 125 ـ 128 . فصل : المرأة والأمة

19) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج I ص 144/146

20) المرجع نفسه ج II ص 201 « المرأة الجديدة »

21) راجع دائرة المعارف الاسلامية الطبعة الجديدة بالفرنسية . مقال : « قاسم أمين » ج 4 ص 749

22) الأعمال الكاملة لقاسم أمين « المرأة الجديدة » ج ص 121 .

ويواصل محمد عمارة الاحتجاج لموقفه عن طريق المقارنة بين هذه الفصول التي اعتبرها فقهية وبين كتاب « المرأة الجديدة » المقطوع بنسبته الى قاسم أمين . فيلح على التقابل بين ما تحفل به تلك الفصول من اقتباسات عن أمهات الكتب في الفقه الاسلامي وما يزخر به الكتاب الثاني عن المرأة من أسماء المفكرين والكتاب الغربيين ومن شواهد مستخرجة من تآليفهم . وبناء على ذلك يرجح نسبة الفصول المذكورة الى محمد عبده بينما يرى أن اعتماد قاسم أمين على الفكر الغربي في « المرأة الجديدة » يعكس ثقافته واهتماماته التي تميزه عن استاذه . ونحن نعتقد أن النظرة الفاحصة المتأنية لكتاب « تحرير المرأة » وللفصول التي يدور عليها الجدل بالذات تنبيء بوجود رافدين أساسيين في ثقافة أمين وتكوينه . فكما أنها تحيلنا على مصادره الاسلامية الفقهية فهي ترشدنا أيضا الى مصادره الغربية ففي خاتمة فصل « الزواج » يحرص على الردّ على من يتهم رجال العصر الحديث (وهو واحد منهم) في موقفهم من الزواج بالتفرنج[23] . « وواضح من كلام قاسم أمين أن الرأي العام المحافظ كان يهاجم حركة تحرير المرأة ورائدها بالذات بتهمة (التفرنج) وتقليد الأوروبيين »

كما يقول د . لويس عوض[24] . ويتجلى الرافد الغربي - وان كان لا يضاهي حجما وقيمة الرافد الاسلامي في هذه الفصول في فصل الطلاق حيث يستشهد المؤلف بفولتير[25] وهو من أبرز فلاسفة القرن الثامن عشر بفرنسا عصر الأنوار الذي مهد لظهور الثورة الفرنسية سنة 1789 . ويحرص قبل أن يبين موقف الشريعة الاسلامية من هذه المسألة الخطيرة أن يعرض تجربة العالم الغربي المسيحي وينتقد المجتمعات الغربية على التضييق في اباحة الطلاق[26] . كما يستدل على رأيه

23) « تحرير المرأة » ص 147 - 148

24) د . لويس عوض : المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث (1) قضية المرأة ص 56 مطبعة نهضة مصر - القاهرة 1962

25) كتاب « تحرير المرأة » ص 156

26) المرجع نفسه ص 156 - 159



● محمد رشيد رضا

في ضرورة مُساوَاة المرأة بالرجال في حقّ الطلاق باحصائية عن حالة الطلاق في فرنسا سنة 1895[27] .

ان تجاهل هذه المواطن من قبل المحقّق للأعمال الكاملة لقاسم أمين قد جرّه الى القول بأن « عملية استقراء النصوص في كلّ من الكتابين - (تحرير المرأة) و (المرأة الجديدة) هي الطريقة المثلى والعلمية في تمييز ما لهذا وما لذاك في هذا الانتاج الفكري »[28] ونحن نذهب الى أن عملية الاستقراء ان كانت قائمة على الانتقاء والتغليب لا تثمر رأيا يمكن الاطمئنان اليه فالمنابع الغربية في « تحرير المرأة » موجودة والمؤلف دائم الاستناد الى القيم الغربية وان لم يتجل ذلك بالشكل المكثف الذي ظهر في « المرأة الجديدة » . وقد اقتصرنا على ذكر شواهد من الفصول التي تنسب الى محمد عبده غير أن الكتاب يحفل بالمواضع التي تؤكد استشهاد أمين بالحضارة الأوروبية وبما وصلت اليه المرأة الغربية عموما[29] .

تلك هي أبرز القرائن والأدلة التي اعتمدها محمد عمارة وقد بينا ضعفها وتهافتها . وفضلا عن تكشف الأعمال الكاملة للامام محمد عبده وبالذات في الفصول المستخرجة من « تحرير المرأة » والمقحمة ضمن الكتابات الاجتماعية للشيخ عن عيب خطير يتمثل في الخلل الواضح في عملية تحقيق النصوص والأمانة في نقلها فقد تعرض بعضها الى البتر الشنيع وبعضها الآخر الى الانتزاع قسرا من سياقها الأصلي وعزلها عنه بطريقة تعسفية . لقد تعامل المحقّق مع هذه الفصول بطرق ثلاث وهي :

- الطريقة الأولى أن يورد الفصل برمته مع حذف بعض العبارات أو الجمل : فمثال استغنائه عن عبارة ما نجده في فصل « تعدد الزوجات » في كتاب قاسم أمين ص 151 : « ويظهر لي أن رجلا مهذبا عارفا بما يفرضه عليه الشرع لا يطيق النهوض بما يضعه على عاتقه الجمع بين امرأتين فضلا عن أكثر » . هذه العبارة الأخيرة قد حذفت في الأعمال الكاملة للامام محمد عبده (ج 2 الكتابات الاجتماعية ص 86) بدون تبرير .

أما حذف جملة فنجده في خاتمة فصل « حجاب النساء من الجهة الدينية » حيث أطيح بالجملة التي تربط بينه وبين الحديث عن الحجاب من الجهة الاجتماعية وهي قول قاسم أمين « وفضلا عن كون الشرع لا يوجب ذلك الحجاب فانه مجرد عن الفائدة بل فيه مضرات شتى نأتي على بيانها في البحث الآتي »[30] ولا يخفى أن فصل المبحث الخاص بالحجاب من الناحية الدينية عن الفصل برمته يشوه ما تميز به تفكير قاسم أمين في الموضوع من تكامل بين حكم الشرع والمصلحة الاجتماعية .

- الطريقة الثانية أن يقتطع فقرة من فصل ويطلق عليها عنوانا من عنده وينسبها الى محمد عبده . وهو ما ينطبق على ما سماه المحقق « المرأة في صدر الاسلام » فهذه التسمية لا توجد ضمن فصول الكتاب وأبوابه بل هو عنوان نحته محمد عمارة لفقرة طويلة استخرجها عنوة من فصل (المرأة والأمة) وتبدأ بما يلي « قد وجد في مبدأ الاسلام عدد غير قليل من النساء كان لهن أثر في مصالح المسلمين العامة . . » وتنتهي بالجملة التالية : « وما من عاقل يدرك الغرض الصحيح من تلك الحقوق العظيمة التي خولتها الشريعة الاسلامية الى المرأة في جميع الأعمال المدنية - ومنها أهليتها لأن تكون وصية على رجل - يستحسن ما يخالفها من عوائدنا التي تؤدي الى حرمان المرأة بالفعل من استعمال هذه الحقوق »[31]

ولسنا ندري كيف يجيز عمارة لنفسه مثل هذا الانتزاع ؟ وأين مقتضيات العمل المنهجي السليم في

---

27) نفسه ص 177

28) الأعمال الكاملة لقاسم أمين . الدراسة ج1 ص 147

29) راجع في « تحرير المرأة » ص 79 (فصل حجاب النساء) ، ص 43 (فصل تربية المرأة) ص 66 - 67 من نفس الفصل حيث يستشهد بريتان الفيلسوف الشهير والفونس دوديه « الكاتب الفرنسي » وغير ذلك

30) نفس المرجع ص 92 وقارن بالأعمال الكاملة للامام محمد عبده ج 2 ص 115

31) « تحرير المرأة » ص 135 - 137 . قارن بالأعمال الكاملة للامام محمد عبده . الكتابات الاجتماعية ج 2 ص 105 - 106 فصل : (المرأة في صدر الاسلام)

تحقيق النصوص ونشرها ؟ ونحن نعتقد أنه أقدم على ذلك بعد أن أصبح أسير الحكم المسبق الذي قيّد به نفسه منذ الانطلاق وهو ضعف اطلاع أمين على حكم الشريعة الاسلامية وأقوال السلف الصالح وعلماء المسلمين في المرأة وعلى سيرة الرسول والصحابة والنساء المسلمات . فهذه الثقافة بعيدة في نظره عن اهتمامات مؤلف « تحرير المرأة » وهي حكر أو تكاد على الاستاذ الامام . ولذلك فهذا المقطع الطويل لمحمد عبده لا لغيره أما كيف يمكن لقاسم أمين أن يقحم هذه الصفحات في فصل (المرأة والأمة) وينسبها لنفسه ؟ وهل تعوز قاسم أمين الثقافة الاسلامية الى هذا الحدّ ؟ وهل يعقل الجمع في الفصل الواحد بين ما هو للأستاذ وما هو للتلميذ دون تمييز أو تنبيه ؟ فأسئلة لم يخطر ببال المحقق أن يطرحها .

ـ الطريقة الثالثة أن يورد الفصل مبتورا بترا شنيعا يتجاوز مجرد حذف جملة أو عبارة . ففصل « الطلاق » قد اختفت منه الجداول الاحصائية التي تبين احصائية الطلاق في مدينة القاهرة من سنة 1298 هـ الى سنة 1315 هـ واحصائية لعدد الطلاق والزواج الذي حصل في عموم القطر المصري سنة 1898 م[32] وينتقل الكلام عن الطلاق في الفصل كما ورد في الأعمال الكاملة للامام محمد عبده[33] من قوله : « ومنها يظهر أن كل أربع زوجات تطلق منهن واحدة وتبقى ثلاث » . وكأن المحقق لم يتفطن الى أن هذا الاستنتاج الأخير الذي تدل عليه عبارة « ومنها يظهر » مستمدّ من الاحصائية العمومية عن عدد حالات الزواج والطلاق التي حصلت بالبلاد المصرية عام 1898 وهي : 120.000 حالة زواج مقابل 33.000 حالة طلاق . فبدون ذكر الاحصائية يصبح الكلام بلا معنى والاستنتاج مستندا الى العدم مقطوع الصلة بما سبق . وهذا البتر الفظيع يضر بوحدة الفصل وقد مس ناحية أساسية في منهج قاسم أمين الاجتماعي وهي اعتماده على الاحصاء مقياسا علميا لمعرفة الواقع معرفة دقيقة وتشخيص الآفات الكبرى التي تهدد كيان المجتمع مثل الطلاق .

ان هذه الأساليب الثلاثة التي انتهجها محمد عمارة في تحقيق النصوص وما فيها من خور وتعسف الى جانب ضعف القرائن والأدلة التي اعتمدها للقول بنسبة فصول معينة من كتاب « قاسم أمين » الى محمد عبده يجعلنا نجزم بصحة نسبة هذه الفصول الى مؤلف « تحرير المرأة » ومن الضروري أن نقدم البراهين والحجج التي جعلتنا نطمئن الى هذه النتيجة . فإلى جانب ما ذكرناه في تفنيد بعض ما استند اليه المحقق من أسس ، نقسّم احتجاجنا لرأينا الى قسمَيْن :

ـ أحدهما يعتمد قرائن خارجية

ـ والثاني يقوم على أدلة مستمدّة من كتاب « تحرير المرأة » بالذات وطبيعة فصوله وصياغته . والقرينة الأولى التي تتبادر الى الذهن هي انعدام الدافع الى الاستتار لدى محمد عبده . فالقول بالاشتراك في التأليف مع عدم التنصيص عليه يفترض وجود رغبة في التكتم لا نجد ما يفسرها بالنسبة الى الاستاذ الامام خاصة وقد سبق له الكتابة في بعض المواضيع التي تناولتها الفصول موضع الخلاف دون اخفاء اسمه ونقصد بذلك ما نشره في « الوقائع المصرية » في 7 و 8 مارس 1881[34] . كما نجد في بعض مؤلفاته الأخرى اثارة لبعض القضايا المتعلقة بالمرأة وخاصة تعليمها ورفع الجهل عنها فيقول مثلا « أمّا النساء فقد ضرب بينهن وبين العلم بما يجب عليهن في دينهن أو دنياهن بستار لا يدرى متى يرفع »[35] .

لقد اهتم الشيخ عبده بالمرأة ضمن فلسفته الاجتماعية وبحثه عن أسباب الوهن التي أصابت المسلمين وقد تجلى

---

32) راجع هذه الاحصائيات في كتاب تحرير المرأة ص 173 ـ 175

33) الكتابات الاجتماعية ج 2 ص 126

34) نشير الى مقال « حاجة الانسان الى الزواج » (7 مارس 1881) وقد أردفه بمقال ثان حول « حكم الشريعة في تعدد الزوجات » (8 مارس 1881) . وقد أدرجها محمد عمارة ضمن الكتابات الاجتماعية في الجزء الثاني من الأعمال الكاملة للأستاذ الامام . الأول : ص 68 . 71 والثاني ص 78 ـ 83

35) الشيخ محمد عبده : الاسلام بين العلم والمدنية ص 99 ـ كتاب الهلال العدد 385 يناير 1983

ذلك أيضا في أحاديثه مع الشيخ رشيد رضا صاحب المنار فهو يدعو الأميرات في عصره الى عدم الاشتغال بالسياسة والى القيام بأعمال تفيد في تهذيب البناءات لانشاء مدرسة لتربيتهن وتعليمهن واستحضار معلمات من الاستانة أو سورية لهذه الغاية النبيلة[36] .

فما الذي دعاه الى نشر فصول من تأليفه في كتاب قاسم أمين أو الى التضامن معه « من وراء ستار »[37] لقد أكد أمين بنفسه تأييد محمد عبده له بصوت مسموع في عديد المسائل وخاصة مشكلة تعدد الزوجات وتقييد الطلاق وتنظيمه . يقول في « المرأة الجديدة » : فأيد بصوته المسموع ما اقترحناه فيها»[38] وهو يشير بذلك الى الفتوى التي أصدرها محمد عبده سنة 1900 ليبين الوجوه الشرعية التي يحق للقاضي فيها أن يحكم بالطلاق لفائدة المرأة مع ضمان حقوقها في النفقة ومعاش الأولاد[39] .

أما القرينة الثانية فهي تاريخية وتتمثل في أن الشيخ رشيد رضا ـ تلميذ الامام الوفي ومؤرخ سيرته ـ قد كتب في (المنار) مرتين على الأقل دون أية إشارة أو ايحاء بأن محمد عبده قد أسهم في تأليف الكتاب كما يقول غالي شكري في « النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث » ص 204 . ويؤكد نفس المعنى في الصفحة الموالية حين يتحدث عن رشيد رضا قائلا : « ومرة أخرى لا يوحي الكاتب من قريب أو بعيد أن هناك شريكا لقاسم أمين في تأليف الكتاب » . والملاحظ أن صاحب المنار حينما جمع في الجزء الثاني من « تاريخ الاستاذ الامام محمد عبده » جلّ إنشاءاته الخاصة : الاصلاحية والاجتماعية والأدبية ، لم يدرج ولو فصلا واحدا من الفصول التي أكد محمد عمارة صحة نسبتها الى الامام . وما ذلك الا دليل على أن الكتاب بأكمله هو لقاسم أمين لأن معرفة رشيد رضا بأعمال أستاذه ورفيقه سنوات عديدة لا يرقى اليها الشك ويمكن اعتبارها مرجعا تاريخيا نثق به .

والقرينة الثالثة مستمدة من كتاب « المرأة الجديدة » حيث نجد عبارات صريحة في التعبير عن نسبة الفصول التي دار حولها الخلاف الى قاسم أمين كالحجاب من الناحية الدينية وتعدّد الزوجات والطلاق . كما نلمس من خلال هذه المواضع أن الحملات التي شنت على الكتاب وصاحبه كانت موجهة ضدّ أمين وآرائه . يقول مثلا في فصل (التربية والحجاب) : « رأى المنتقدون على (تحرير المرأة) أننا تطرفنا في مسألة الحجاب وأننا أشرنا برفعه تقليدا للعادات الغربية . . »[40] . ويقول في خاتمة هذا الكتاب مؤكدا في عبارة واضحة نسبة ما جاء في كتاب « تحرير المرأة » حول تعدد الزوجات ومنح المرأة حق الطلاق اليه : « هاتان المسألتان : مسألة تعدد الزوجات ومسألة تخويل المرأة حق الطلاق هما من أهم المسائل التي استلفتنا اليها الأنظار في كتاب (تحرير المرأة) »[41] .

ان هذه الجمل تبرز التزام المؤلف بما جاء في هذه الفصول وتبنيه لمضمونها ولما يترتب عن نشرها من نتائج . كما نتبين اصراره على مواقفه وتمسكه برأيه من خلال مجادلته لهؤلاء المشايخ والعلماء والفقهاء المحافظين (في كتابه الثاني عن المرأة) .

أما الأدلة فنستقيها من كتاب « تحرير المرأة » ونقيم

---

36) راجع نص الحوار الذي دار بين الأستاذ الامام ورشيد رضا في الجزء الأول من « تاريخ الأستاذ الامام محمد عبده » تأليف رشيد رضا ص 895 . مطبعة المنار 1931

37) وهي عبارة محمد عمارة . الأعمال الكاملة للامام محمد عبده . التقديم ج1 ص 172

38) ضمن الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 2 ص 228

39) انظر النص الكامل لهذه الفتوى التي تحوي احدى عشرة مادة استوحاها الامام من فقه المالكية في الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ج 6 ص 379 طبعة بيروت سنة 1974 وقد أوردها قاسم أمين في « المرأة الجديدة » (الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 2 ص 226)

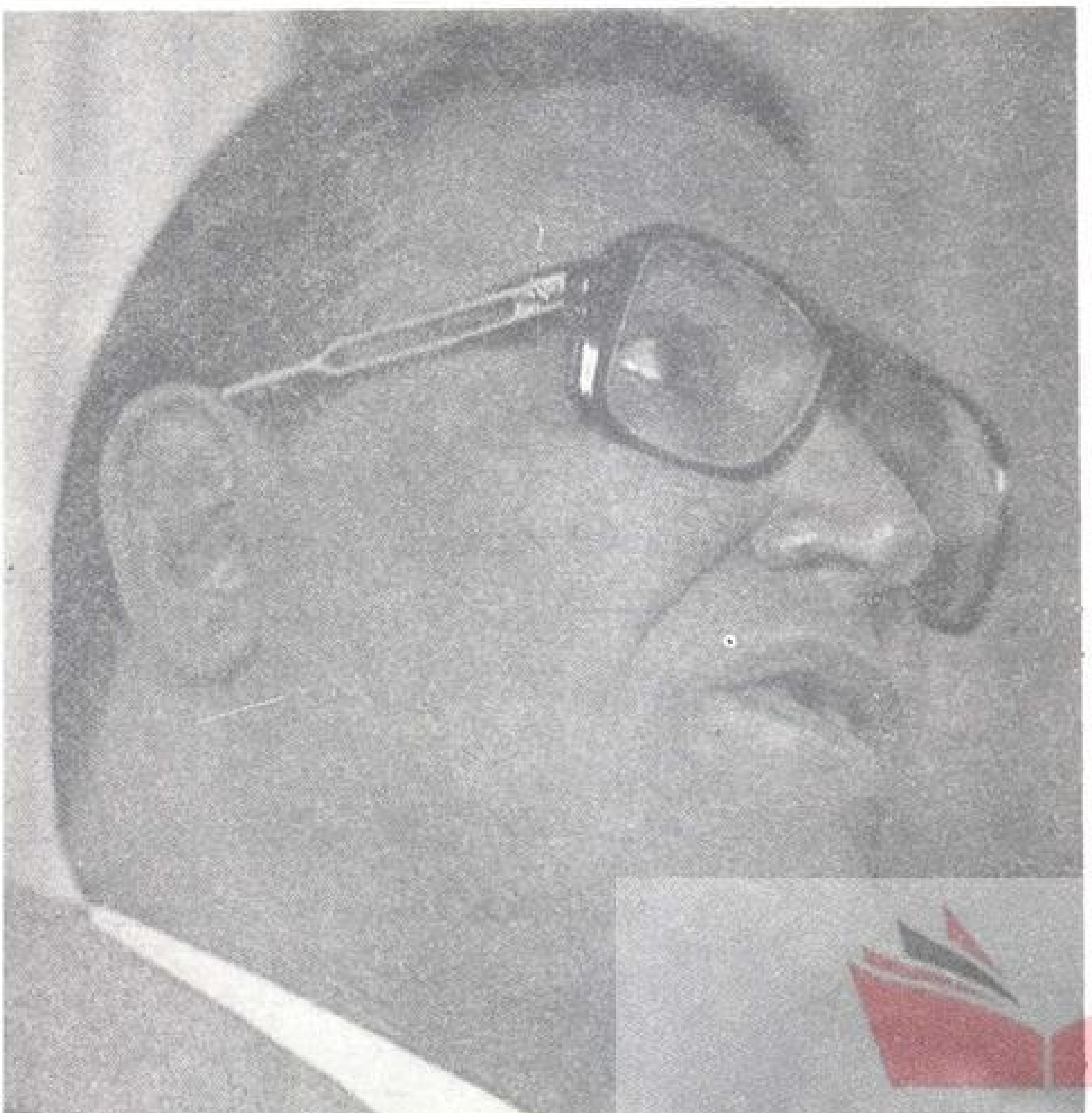
40) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 2 ص 200 . ونجد في « تحرير المرأة » ما يدل على تأهبه للمواجهة . ألم يذكر في التمهيد ص 29 أنه أقدم على نشر هذه الدعوة الى النهوض بالمرأة لأنه « اعتقد أنها تساعد على تقدم بني جنسه ولو تيقن حصول الضرر لشخصه من نشرها » ؟

41) « المرأة الجديدة » ضمن الأعمال الكاملة ج 2 ص 228 .

مقارنة بين الفصول التي لا خلاف في نسبتها الى قاسم أمين وتلك التي دارت حولها المعركة الأكاديمية . ان القول بالاشتراك في التأليف مع اختلاف الثقافة والتكوين والأسلوب بين الرجلين يعني بالضرورة وجود نشاز في الكتاب بين ما يسمى بالبحوث الفقهية وغيرها من البحوث . وقد أشرنا سابقا الى الافتعال الذي يسم هذا التمييز . وعلى خلاف مبدأ التقسيم نرى الانسجام متوفرا بين فصول الكتاب والتناسق متجسما في وحدة المنهج والرؤية والأسلوب .

1) من حيث المنهج التزم قاسم أمين في كامل فصول الكتاب بخصائص المنهج الاجتماعي القائم على معاينة الواقع واستقراء الأحوال والأحداث لاستخلاص النتائج واستخراج القوانين (وقد تعرضنا لذلك عند مناقشتنا للقرينة الرابعة التي اعتمدها محمد عمارة) ولا شك أن تجربته في سلك القضاء قد ساعدته على ذلك . كما تبدو وحدة المنهج في وعي المؤلف بما ضبطه لنفسه من غايات منذ المقدمة واحترامه لخطة البحث التي رسمها وتتمثل في الاختصار من جهة والبعد عن البحوث النظرية من جهة ثانية . والمتصفح لفصول الكتاب يلمس ما تقوم عليه من تركيز وإيجاز ، كما يدرك عزوف قاسم أمين عن النظريات وتركيزه على الأمور العملية التي تقوم على المصلحة وتحقيق المنافع للمرأة خاصة والأمة المصرية عامة . وكأننا به يذكر نفسه بهذا المنهج وبضرورة الالتزام به باستمرار حين يقول في فصل (الطلاق) معلقا على مسألة عدم خلو أي نظام من ضرر لأن الكمال في هذه الحياة الدنيا أمر غير مستطاع : « ونحن لا نريد البحث في هذا الموضوع الواسع لأننا اجتنبنا في هذا المختصر كل بحث نظري »[42] فمنهجه في الكتاب واقعي اجتماعي لا نظري خيالي . وهو حريص أيضا على ابراز ترابط الفصول وتكامل أجزاء التأليف فيذكر ذلك في المقدمة : « وقد تعمدت الاختصار فيها حتى ترتبط تلك المسائل بعضها

42) « تحرير المرأة » ص 159



● د . محمد عمارة

ببعض كأنها حلقات سلسلة واحدة »[43] . ويجسم ذلك في فصل (الزواج) ص 141 ، فيذكّر بما سبق أن بيّنه في فصل (حجاب النساء) ص 86 ، ويربط بين مُخالفة الحجاب المعمول به في مصر للشرع وبين المضار الناشئة على الصعيد الاجتماعي[44] .

2) **وحدة الرؤية** : ينم الكتاب ككل عن وجود خيط متماسك يشد الأفكار بعضها الى بعض . ونستطيع أن نستشف بعض العناصر القارة في فكر قاسم أمين في « تحرير المرأة » وهي عناصر حاضرة في معظم الفصول . فمن الأركان الأساسية في نظرة أمين الى المرأة مراعاته لمنزلتها كانسان له مشاعر وعواطف وعقل يفكر به . فالبعد الانساني جلي في الكتاب وتعاطف المؤلف مع المرأة المصرية في شقائها وما تتعرض له من امتهان واحتقار

43) نفسه ص 25

44) المرجع نفسه ص 92

مما يلفت النظر ولا يكاد يخلو منه فصل . فمنذ التمهيد نجد كشفا لمظاهر احتقار الرجل للمرأة وتبعيتها له في كل الأمور مع ما في ذلك من حط لقيمتها الانسانية ومحق لشخصيتها : « ولما كانت المرأة ضعيفة اهتضم الرجل حقوقها وأخذ يعاملها بالاحتقار والامتهان وداس بأرجله على شخصيتها. عاشت في انحطاط شديد - أيا كان عنوانها في العائلة زوجة أو أما أو بنتا - ليس لها شأن ولا اعتبار ولا رأي خاضعة للرجل لأنها امرأة »[45] وفي فصل (تعدّد الزوجات) يبين أمين ما يمثله التعدد بالنسبة الى المرأة من مس لكرامتها . واستهانة بمشاعرها واستخفاف بآلامها ويهيب بالرجل المهذب لكي يجنبها هذا العذاب . فالمرأة إذا رأت بجانب زوجها امرأة أخرى « تولاها الاضطراب والقلق وهجرتها الراحة وكانت حياتها عذابا أليما ، وتلك الحال لا تخفى على الرجل المهذب فكيف يمكن أن تطيب نفسه بمشهد ذلك العذاب الأليم ؟ »[46].

ومن المعاني التي نجدها في تلك الفصول التي قال بعضهم بنسبتها الى محمد عبده وفي غيرها من أجزاء الكتاب وتنم في نظرنا عن رؤية موحّدة ، رؤية قاسم أمين الى الحب وأهميته لديه . ولعل أجمل صفحات « تحرير المرأة » هي تلك التي يحلل فيها المؤلف هذه العاطفة وأبعادها العميقة حين تجمع بين الرجل وزوجته. ففي فصل (تربية المرأة) يرفَعُ من شأن الحب الحقيقي ويكشف عن زيف العلاقات الزوجية القائمة في مجتمعه[47] . وفي فصل (الزواج) يعود الى اعلاء شأن الحب بين المرأة والرجل وهو لا يتحقق في نظره الا إذا تعلمت المرأة حقوقها ورفعت عنها الجهل وشعرت بقيمة نفسها « عند ذلك تؤسس الزوجية على انجذاب شخصين يحب أحدهما الآخر حبا تاما بجسمها وقلبها وعقلها . . . عند ذلك يعرف الرجال قيمة النساء ويذوقون لذّة الحب الحقيقي » .[48] .

3) **وحدة الأسلوب** : كتب ابراهيم رمزي في افتتاحية جريدة « الجريدة » في 23 فبراير 1908 ينفي مساهمة الأستاذ الامام في تأليف الكتاب والحجة التي استند اليها تتمثل في أن « أسلوب الانشاء في الكتاب كان من أساليب قاسم الخاصة » . وقد أنكر محمد عمارة في تحقيقه وتقديمه لأعمال قاسم أمين الكاملة هذا الدليل وحاول ان يثبت عكسه بابراز الفروق بين أسلوب الرجلين ولكنه لم يقدّم مقارنة جادة بين فصول الكتاب من حيث أسلوب الصياغة ليرى ان كان يوجد فرق بين تلك الفصول التي ادعى أن محمد عبده مؤلفها وبين بقية أقسام « تحرير المرأة »[49] ولا يسع الدارس الا أن يلاحظ تشابها واضحا بين الفصول والأبواب من حيث أسلوب الكتابة والتأليف . يقول محمد عمارة « ونحن إذا أمعنا النظر في كتابات قاسم أمين وجدناها متحلية بزينة الأسلوب الأدبي فيها حلاوته وطلاوته ، وفيها أحيانا شاعريته وهي صفات لا نجدها أبدا عند الأستاذ الامام الذي نشعر ونحن نقرأ له أن العقل هو الذي يلقى الينا بالجمل والكلمات فضلا عن المعاني والمضامين . . »[49] فهل خلت الفصول التي نسبت الى محمد عبده حقا من « زينة الأسلوب الأدبي ؟ » ان فصل (تعدد الزوجات) مثلا غني بالمقاطع الأدبية التي تحرك المشاعر والأحاسيس وتنبه وجدان القارىء وعقله في آن واحد . فالمؤلف يبين مضار التعدد على تماسك العائلة وما ينتج عنه من شقاق بين الأخوة من أمهات مختلفات فيقيم مقابلة بين لوحتين يصف في الأولى حالة الأولاد في صورة التعدد وفي الثانية منظر عائلة متحدة يجمع أبناءها الود والاخاء . والوصف حي مؤثر ولا يخلو أحيانا من الشاعرية المثالية : « أين هذا من منظر عائلة متحدة يعيش فيها الأولاد في حضن

---

45) نفسه ص 38

46) نفسه ص 151

47) راجع ص 54 ـ 58 من « تحرير المرأة »

48) نفس المرجع ص 145 وانظر كذلك ص 146 ـ 147

49) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 1 ص 142 ـ 143 تحت عنوان (مناقشة اعتراض)

والديهم تجمعهم محبة صادقة لا يتنافسون الا في زيادة الحب ولا يتسابقون الا الى الخير يصل من بعضهم الى بعض يربطهم ميثاق غليظ جعلهم كأعضاء جسم واحد ان فرح أحدهم فرحوا معه وان بكى بكوا معه . . »[50]

وفي فصل (الزواج) يستعمل قاسم أمين نفس الأسلوب ، أسلوب المقابلة بين حالتين : حالة الزواج المتكافيء القائم على الحب وحرية الاختيار عن اقتناع ، وحالة الزواج السائد في مجتمعه : « انظر الى زوجين متحابين تجدهما في نعيم الجنّة ماذا يهمهما أن يكون الصندوق خاليا من المال أو أن يكون على المائدة عدس وبصل ؟ . . . أين هذا من حال عائلتنا اليوم التي نرى فيها الزوجين واحدهما أبعد الناس عن الآخر » .[51] ومثل هذه الصفحات تتكرر في الكتاب مما يدل على وحدة الصياغة[52] الى جانب وحدة المنهج والرؤية الفكرية . ومما يدعم ما ذهبنا اليه أن لجوء أمين الى الاحتجاج لمواقفه بأساليب عاطفية وأخلاقية يؤهله له مزاجه وطبعه الخاص فقد كان مرهف الاحساس رقيق المشاعر[53] وهو ما يتجلى في جل كتاباته الأخرى[54]

وهكذا تتأكد لدينا نسبة كتاب «تحرير المرأة» بكامل فصوله الى مؤلفه الذي اشتهر به وهو قاسم أمين . لم يشاركه في ذلك لا محمد عبده ولا غيره[55] أما استعانته

50) « تحرير المرأة » ص 151 ـ 152 . وراجع كذلك ص 155 ـ 156 من نفس الفصل حيث يحض قاسم أمين شباب عصره على الاكتفاء بزوجة واحدة في أسلوب أدبي رقيق يعتمد الترغيب والاغراء والتصوير الشاعري للسعادة الزوجية .

51) المرجع نفسه ص 145 ـ 146

52) راجع مثلا ص 71 ـ 72 ص 57 ـ 58

53) دائرة المعارف الاسلامية (بالفرنسية) الطبعة الجديدة . مقال « قاسم أمين » ج 4 ص 749 ـ 750

54) مثلا « المرأة الجديدة » ضمن الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 2 ص 185 ، أو تعريفه للحب في كتاب « كلمات » ضمن المرجع نفسه ج 1 ص 184

55) يبدو أن قاسم أمين قد سعى أول الأمر للاستعانة بأحمد شفيق باشا أحد معاصريه في تأليف الكتاب الا أن هذا الصديق قد اعتذر ولم يستجب لطلبه (انظر الأعمال الكاملة لقاسم أمين : الدراسة ج 1 ص 138 ـ 139) فأقبل أمين على الكتابة بمفرده وتحمل تبعات ما كتبه من حملات واستفزاز بشجاعة وثبات .

بالاستاذ الامام في ضبط موقف الشرع من بعض المسائل الحساسة التي تمس نظام الأسرة كالزواج وما يلحقه من تعدد وطلاق أو الحجاب من الناحية الدينية ، أو استمداد بعض الشواهد والاحالات الدقيقة المقتبسة عن كتب الفقه والمذاهب[56] فأمر لا ننكره ونعتبره طبيعيا دون أن نذهب الى كونه دليلا على ضعف ثقافة قاسم الفقهية أو على مساهمة محمد عبده الفعلية في كتابة بعض الفصول فهو قد اكتفى بالموافقة والرضا على ما كان يقرأه عليه تلميذه من الكتاب وكان مساندا له في دعوته الى تحرير المرأة . فهل يعنى ذلك وجود تطابق كلي في الأفكار بينه وبين قاسم أمين في هذا الموضوع أم أن آراء قاسم أمين في « تحرير المرأة » تتميز في بعض نواحيها عن مواقف أستاذه وتكتسي طابعا طريفا ؟

ان البحث في حقيقة العلاقة بين فكر الرجلين في قضية المرأة يتطلب منا المقارنة بين الأفكار التي تضمنها كتاب أمين الأول (عن المرأة) وما كتبه محمد عبده حول الموضوع . وقد تناول الدارسون هذه المسألة بالبحث وانتهوا الى نتائج متضاربة . ويمكن ارجاع الآراء الى موقفين رئيسيين :

ـ الموقف الأول يرى اصحابه أن تأثير محمد عبده في قاسم أمين كان كبيرا جدا من حيث الآراء والمنهج ونذكر من المدافعين عن هذا الرأي خاصة ألبرت حوراني في كتابه « الفكر العربي في عصر النهضة » حيث يقول متحدثا عن (تحرير المرأة) «يتبع قاسم أمين في جميع المواضيع التي يعالجها طريقة محمد عبده » .[57] وقد اقتفى أثره عبد الحي بولعراس في مقال بمجلة «21/15» حول قاسم أمين وكتابه حيث بين وجوه

56) مثلا : فصل (الطلاق) يتضمن مقطعا طويلا (ص 159 ـ 166) في الفقه حول أحكام الطلاق وأنواعه وآراء الفقهاء فيه مع اقتباسات موثقة بذكر الجزء والصفحة من كتب الفقهاء وأصحاب المذاهب .

57) ألبرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة . الفصل السابع . الاسلام والمدنية الحديثة ص 204 ترجمة كريم عزقول ط 3 . دار النهار للنشر . بيروت 1977

فأصحاب هذا الرأي يذهبون الى وجود تطابق في الأفكار بين ما جاء في (تحرير المرأة) وما كتبه الشيخ محمد عبده حول قضية المرأة . فآراء التلميذ في نظرهم مماثلة لآراء أستاذه وتندرج ضمن التجديد الديني التي ترأسها الامام في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي .

ـ أما الموقف الثاني فيؤكد انتماء قاسم أمين في كتابه « تحرير المرأة » الى اتجاه في التفكير مختلف عن محمد عبده وأنه متميز عنه فكرا وأسلوبا . ونجد في ما كتبه محمد حسين هيكل اشارة الى هذا الرأي وان لم يقم مقارنة صريحة بين الرجلين ولكننا نفهم عن طريق الاستنتاج عدم انتماء أمين ـ في نظر هيكل ـ الى تيار الاصلاح الديني التجديدي وأن التجاءه الى الشريعة لم يكن الا لغاية تبريرية تتمثل في ايجاد سند شرعي ديني لما يدعو اليه ويقول هيكل ان قيمة الكتاب لا تتجلى في « بحوثه الفقهية التي التجأ اليها لتبرير مذهبه بازاء الشريعة الاسلامية »[59] بل في نظرته الى عاطفة الحب نظرة عبادة وتقديس[60].

الا أن د . لويس عوض عند حديثه عن أبرز اتجاهات الفكر العربي الحديث منذ الاتصال بالغرب يميز بين ثلاث مدارس أولاها المدرسة المحافظة وثانيها « مدرسة الثورة الزمنية » التي ينتمى اليها قاسم أمين وثالثها « مدرسة الثورة السلفية » التي تبلورت في فلسفة الأفغاني وعبده[61] . فهو يفرق بين قاسم أمين ومحمد عبده في الاتجاه الفكري ولا يعتمد في ذلك فقط على كتاب « المرأة الجديدة » بل أيضا على كتاب « تحرير المرأة » حيث يبين في عرضه لأهم ما احتواه من آراء أن مؤلفه دائم الاستناد الى القيم الغربية ، دائم الاستشهاد بالحضارة الغربية

59) محمد حسين هيكل ـ تراجم مصرية وغربية . فصل : قاسم بك أمين . ص 159 . مطبعة مصر ط 1 . 1929 .

60) يذهب هيكل الى أن كتابي أمين حول المرأة يحويان شيئا من « الرومانتسم » الغربي (ص 158 ، المرجع نفسه)

61) د . لويس عوض : المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث (1) قضية المرأة ص 30 ـ 32



● د . لويس عوض

تأثره بالاستاذ الامام : في المنهجية والمحتوى والتوجيه الفكري . يقول : « وتأثر قاسم أمين بمحمد عبده بدا في المنهجية التي عالج بها قاسم أمين موضوع المرأة وهي منهجية دينية تجديدية وبرز حتى في الفتاوي التي قدّمها قاسم أمين في قضية الحجاب وتعدد الزوجات والطلاق وهي نفس آراء عبده تقريبا هذا إذا علمنا ضعف تكوين قاسم أمين في جملة آرائه التي طرحها في « المصريون » مما يجعل دور عبده جليا في تغيير أفكاره كليا تقريبا . »[58]

58) عناوين الضجة في الفكر العربي المعاصر : قاسم أمين في « تحرير المرأة » لعبد الحي بو الأعراس . مجلة « 15 21 » عدد 1 صفر 1403 ـ نوفمبر 1982

وان منهجه الاجتماعي قائم على مذهب المنفعة وأنه بذلك يعتبر ممن ركزوا دعائم التفكير الليبيرالي في مصر في العصر الحديث[62] .

وأمام تعارض هذين الموقفين نعتقد أن النظرة الموضوعية للنصوص والمقابلة بينها هي الكفيلة بأن تجلو حقيقة العلاقة بين فكر الرجلين في موضوع المرأة . انه من اليسير في نظرنا أن نقول بوجود تأثر أو تأثير ويمكن بسهولة أن نستخرج من كتاب « تحرير المرأة » عبارات أو جملا أو فقرات تذكرنا برأي محمد عبده في مسألة من المسائل المتصلة بالمرأة أي أن مواطن التشابه موجودة ولا يمكن انكارها او تجاهلها . وانتماء كل من قاسم أمين ومحمد عبده فكريا الى نفس الاتجاه الاصلاحي الذي يؤمن بأولوية الاصلاح الاجتماعي عن طريق التربية والتعليم . وسياسيا الى تلك المدرسة السياسية المعتدلة التي تتعامل مع الاحتلال وترفض « الثورة » مؤمنة بالتدرج وسيلة لاسترجاع البلاد من أيدي الانجليز ، هذا الانتماء يؤدي بالضرورة الى نوع من التوافق في النظرة الى المسائل التي تعوق نهضة المجتمع وسيره والبحث عن سبل لمواجهتها . وليس أدل على ذلك من استشهاد قاسم أمين في « تحرير المرأة » بالاستاذ الشيخ محمد عبده في « رسالة التوحيد » حول موقف الاسلام من التقليد والجمود ومناداته بالاجتهاد واعمال العقل وعدم الاقتصار على اقتفاء آثار الآباء والاسلاف[63] ومما يؤكد أن أمين كان يدعو الى النهوض بالمرأة المصرية وصيحة محمد عبده الاصلاحية الى تجديد الدين ومحاربة التقليد نصب عينيه قوله في نفس السياق : « وما علينا الا أن نصغي لمقال هؤلاء العلماء الأفاضل الذين هم أدرى منا بحاجات الدين ولا يخفى عليهم شيء من حاجات الدنيا وأن نعضدهم في مشروعاتهم الصالحة ليستيقظ الدين من نومته الطويلة ويذلل العقبات ويتغلب على المصاعب التي أقامها أهله في طريقه »[64] . ولذلك يحرص على التماس أسانيده للدعوة الى تحرير المرأة في الشريعة الاسلامية مع محاولة تفسير الدين بما يلائم الحياة فهو يفهم الاسلام فهما مرنا ويحاول أن يخضعه لمتطلبات الواقع والمصلحة العامة . وهو ما نلمسه بوضوح في فصول الكتاب[65] ولكن هل معنى ذلك أن آراء قاسم أمين مطابقة تماما لآراء أستاذه ؟ ألا نجد بين ثنايا « تحرير المرأة » ملاحظات أو مواقف اختص بها دون محمد عبده ؟ ثم ألا يكشف لنا هذا الكتاب من بعض الوجوه عن مؤشرات تنبىء أو تبشر بالخطوة الجريئة التي سيقطعها قاسم في « المرأة الجديدة » ؟

لا شك أن قيمة أي مؤلف تكمن أولا وبالذات في ما يتميز به عن غيره ونحن نعتقد أن كتاب « تحرير المرأة » قد اختص ببعض السمات التي تبعد به عن أن يكون مجرد ترديد لآراء مدرسة الاصلاح الديني والاجتماعي في قضية المرأة وتدخله في دائرة المؤلفات التي يتصف فكر أصحابها فيها بشيء من الجدّة والطرافة والخصوصية . وسنبحث عن مظاهر هذا التميز ودلالته على مستوى المنهج والأفكار .

1) **المنهج** : لن نعيد ما ذكرناه سابقا عن وحدة المنهج في الكتاب بل سنبين ما يختلف فيه قاسم أمين عن محمد عبده في هذه الناحية . فلئن اعتمد صاحب « تحرير المرأة » على الشريعة ليبين حقيقة موقفها من المرأة وحقوقها ويبرئها من تهمة تكريس تخلف المرأة وانحطاطها ويبرهن خاصة على اتفاق دعوته الى تحرير المرأة مع أحكام الاسلام ومقاصده ، وهو في ذلك وفي لطريقة أستاذه الامام فانه لا يفعل ذلك في عدد غير قليل من الفصول الا بعد أن يوضح جوانب المسألة من الناحية التاريخية

---

62) المرجع نفسه ص 49 ـ 60

63) قاسم أمين « تحرير المرأة » ص 125 ـ 128

64) المرجع نفسه ص 128 ـ 129

65) راجع مثلا في « تحرير المرأة » فصل (تعدد الزوجات) ص 154 ـ 155 ، فصل (الطلاق) ص 162 وخاصة (الخاتمة) ص 183 ـ 186 حيث يقول قاسم أمين مثلا (ص 183) إنا « قد برهنا على أن كل ما عرضناه من أوجه الاصلاح يتفق تمام الاتفاق مع أحكام الشريعة ومقاصدها » .

والاجتماعية والانسانية نجد ذلك في الفصول التي يغلب عليها الطرح الاجتماعي مثل (تربية المرأة) و (المرأة والأمة)[66] أو تلك التي يطغي عليها التناول الديني الفقهي وأحسن مثال على ذلك فصل (تعدد الزوجات) حيث يستهل الفصل ببسطة تاريخية عن التعدد ثم يعرج الى ذكر أشكال ممارسته على صعيد الواقع مبينا إثر ذلك ما يمثله بالنسبة إلى المرأة ثم العائلة من أضرار ثم يبرز موقفه المعارض للتعدد (الا في حالة واحدة) ويتطرق بعد ذلك كله الى موقف الشريعة من هذه القضية كما يراه[67] .

وخلافا لذلك فان محمد عبده ينطلق دائما من موقف الدين من المسألة المدروسة فالاسلام هو المقياس الذي يعتمده بانتظام وهو الأساس الأول في معالجة كل ما يحيط بموضوع المرأة من مشاكل وسواء رجعنا الى مقالاته التي نشرها في « الوقائع المصرية »[68] أو فتاويه التي نشرت في « المنار »[69] أو تفسيره للقرآن[70] (من الفاتحة الى الآية 125 من سورة النساء) فاننا نلاحظ هذا الاتجاه العام نحو تمجيد موقف الاسلام من المرأة واعتباره مصدر كل اصلاح ومرجعا لكل من يرغب في النهوض بالمرأة المسلمة في العصر الحديث .

ونحن نعتقد أن استناد قاسم أمين الى الشرع في المقام الثاني له دلالته الفكرية . فهو غالبا ما يتخذ الغرب وحضارة الافرنج مقياسا مقياسا لمعرفة وضعية المرأة في مصر آنذاك ومدى ما تعانيه من انحطاط وهو لئن كان

66) انظر خاصة ص 135 ـ 137 حيث تأخر بيان عمل النساء المسلمات في صدر الاسلام الى نهاية الفصل .

67) المرجع نفسه صّ 153 وما بعدها . ونفس الشيء نلاحظه في فصل (الطلاق) حيث يستهله بأحكام الطلاق في البلاد الغر بية والديانة المسيحية ثم يلتفت الى موقف الشرع (ص 159 وما بعدها)

68) راجع مثلا : « حاجة الانسان الى الزواج » ، « تعدد الزوجات » « فوائد المصاهرة » في الأعمال الكاملة للامام محمد عبده تباعا ج 2 ص 68 ـ 71 ، 78 ـ 83 ، 96 ـ 99 (الكتابات الاجتماعية)

69) المرجع نفسه ج 2 ص 90 ـ 95 فتوى في تعدد الزوجات

70) نفسه ج 5 الخاص بتفسير القرآن ص 168 ـ 171 (تفسير الآيات 2 ، 3 ، 4 من سورة النساء) وص 208 ـ 213 (تفسير الآيتين 34 و 35 من نفس السورة) .

ينادي بمنح المرأة حقوقها في تحفظ واعتدال ويحرص على البقاء في حدود ما تسمح به الشريعة (مثلا في الحجاب أو الطلاق) فانه لا يخفي اعجابه بما حققته المرأة الغربية في جميع المجالات ولا يرى مانعا في مجاراة المرأة المصرية لها في بعضها فيقول مثلا في فصل (تربية المرأة) : « ولا شيء يمنع المرأة المصرية من أن تشتغل مثل الغربية بالعلوم والآداب والفنون الجميلة والتجارة والصناعة الا جهلها واهمال تربيتها » . وهذا المنهج الذي بدا مقترنا بالرافد الاسلامي في « تحرير المرأة » سيتبلور في « المرأة الجديدة » حيث يتجلى بوضوح ايمان قاسم أمين العميق بالحضارة الغربية وضرورة اتخاذها مثلا أعلى في الاصلاح . فهو يعلن قائلا : « وبالجملة فاننا لا نهاب أن نقول بوجوب منح نسائنا حقوقهن في حرية الفكر والعمل بعد تقوية عقولهن بالتربية حتى ولو كان من المحقق أن يمررن في جميع الأدوار التي قطعتها وتقطعها النساء الغربيات »[71] .

2) الآراء : ان انفراد قاسم أمين ببعض الأفكار التي لا نجدها عند أستاذه يكشف عن طرافته ونظرته المرحلية الى مشكلة تحرير المرأة ـ وسنكتفي بايراد شواهد ممثلة لما نريد . ففي مسألة المساواة بين الرجل والمرأة يؤكد محمد عبده في « تفسير المنار » تفوق الرجل على المرأة ورئاسته عليها ويحاول تبرير هذه الرئاسة بشتى الوسائل[72] بينما يلح أمين على ضرورة مساواة المرأة للرجل في القيمة الانسانية وينقد مظاهر تفوق الرجال على النساء واحتقارهم لهن ولا نشعر في تحديده لعلاقة الرجل بالمرأة بوجود رئيس أو مرؤوس بل هي علاقة قائمة على الاحترام والمحبة المتبادلين . يقول « المرأة وما أدراك ما المرأة انسان مثل الرجل لا تختلف عنه في الأعضاء ووظائفها ولا في الاحساس ولا في الفكر ولا في كل ما تقتضيه حقيقة الانسان من حيث هو انسان الا بقدر ما

71) الأعمال الكاملة لقاسم أمين ج 2 ص 195 المرأة الجديدة

72) انظر مقال المنجي الشملي : « قضية المرأة في تفسير المنار » حوليات الجامعة التونسية عدد 3 سنة 1966



● محمد عبده في تونس سنة 1903

★ الجالسون ، من اليسار الى اليمين : محمد بلخوجة ـ عمر القلاتي ـ عبده ـ البشير صفر ـ خليل بوحاجب)

★ الواقفون : الشيخ العتكي ـ زويك المصري ـ علي بوشوشة ـ عمر بُوحاجب ـ عبد الجليل الزاوش ـ عمر البكّوش)

يستدعيه اختلافهما في الصنف »[73] ورغم عدم مطالبته بمُساواة (المرأة) بالرجل في جميع الحقوق فانه يعبر عن حق المرأة في التعليم مثلا بطريقة تجعلنا نفهم أنه يحتفظ لنفسه بحق المطالبة بالمزيد في مجال تعليم المرأة فيقول : « وانما أطلب الآن ولا أتردد في الطلب أن توجد هذه المساواة في التعليم الابتدائي على الأقل »[74] .

أما في مجال تعدد الزوجات فلئن تشابهت المواقف بين الرجلين الى حد كبير وانتهى كل منهما الى معارضة التعدد والى جواز منع الحاكم له رعاية للمصلحة العامة فان تحليل قاسم أمين لمضاره وانعكاساته السلبية يتميز بالحاحه على أثر التعدد في نفسية المرأة وما يسببه لها من ألم وشقاء وتعاسة[75] وهو بعد انساني رائع لا نلمسه في ما كتبه محمد عبده في الموضوع حيث يركز الشيخ على مضار التعدد في الأسرة والمجتمع فهو سبب تهدم العائلة وافساد عقلية الأطفال ووقوع التنافر بين الاخوة ولكنه لا يبين ما فيه من حط لكرامة المرأة وهدم لانسانيتها[76]

73) « تحرير المرأة » ص 41 وانظر أيضا ص 147 حيث يبين أن رجال العصر الجديد يطلبون في الزواج « صديقة يحبونها وتحبهم لا خادمة تستعمل في كل شيء » .

74) نفس المرجع ص 68

75) نفسه ص 149 ـ 151 . يقول « ويبدهي أن في تعدد الزوجات احتقارا شديدا للمرأة . . . ولا ريب في أن شقاء المرأة بهذه الحال يكون له أثر شديد في نفس الرجل المهذب حيث يشعر دائما بأنه هو السبب في هذا الشقاء . »

76) المنجي الشملي « قضية المرأة في تفسير المنار » موقف محمد عبده من تعدد الزوجات .

وفي مسألة الحجاب يتميز موقف قاسم أمين الى جانب مناداته بالسفور والحجاب الشرعي - وهو ما يرتئيه الأستاذ الامام كما توحي به بعض مواقفه وما جاء على لسانه في تفسير المنار[77] - بالنظرة المستقبلية الى هذه المسألة الحساسة وتفطنه الى ضرورة إعداد المجتمع لتقبل فكرة رفع الحجاب تدريجيا والاحتفاظ لنفسه بحق الدعوة الى السفور التام عندما تتهيأ الظروف لذلك وتستعد النفوس لهضمها. يقول في خاتمة فصل « الحجاب » : « اني لا أقصد رفع الحجاب الآن دفعة واحدة والنساء على ما هن عليه اليوم فان هذا الانقلاب ربما ينشأ عنه مفاسد جمة . . . وانما الذي أميل اليه هو اعداد نفوس البنات في زمن الصبا الى هذا التغيير »[78]

ان هذه الأمثلة تجسم اختصاص مؤلف « تحرير المرأة » ببعض المواقف في قضية المرأة تميّزه عن أستاذه. وخلاصة القول ان قاسم أمين قد استقل بتأليفه جميع فصول الكتاب وهو تأليف يعبر عن مرحلة من مراحل تطور صاحبه الفكري ويجسم أحد الأشواط التي قطعها في مجال الدعوة الى تحرير المرأة والنهوض بها . فآراؤه التي بينها في هذا الكتيّب وثيقة الصلة بما جاء في « المرأة الجديدة » وهي من بعض الوجوه تمهيد لها. والكتابان يبرزان ثبات قاسم أمين واستمراره في مواقفه الاصلاحية التي اتسمت بالجرأة . ففي مقابل ما اتصفت به أفكار محمد عبده في موضوع المرأة من احتشام واقتصار على بعض الجوانب تناولها في مناسبات متفرقة وفي مواضع مختلفة ، فان آراء تلميذه اتسمت بالشمول والتركيز على قضية المرأة واعتبارها أهم مشكلة لا بد من حلها لتحقيق النهضة . ولئن استعان أمين بأستاذه في تحديد موقف الشرع من بعض المسائل فهذا يدل على نمط من التعاون الفكري لا يعارض تميز قاسم ببعض الآراء الطريفة والجريئة . فالمماثلة عنوان التقليد والاختلاف دليل الاجتهاد والبحث ولو في حدود معينة . وهذا الاستقلال بالرأي يدل في نظرنا على عدم بقاء التلميذ في دائرة الأستاذ فكريا فهو موقف نهضوي قد نجح في عدم قطع الصلة مع الاتجاه الذي يمثله محمد عبده في الفكر والسياسة ولكنه وفق أيضا في أن يختص بالمناضلة من أجل قضية دقيقة ويكرس لها معظم جهوده ويبدى فيها نظرات صائبة تجاوزت في بعض الأحيان ما انتهت اليه مدرسة التجديد الديني والاجتماعي التي كان يرأسها الأستاذ الامام واتسمت بطابع تقدمي لا ينكر اذا قيست بمقياس العصر الذي وجدت فيه .

نورالدين الجريبي
دار المعلمين العليا بسوسة

77) راجع نفس المقال : حول موقف الشيخ الامام من الحجاب وكذلك موافقته على دعوة قاسم أمين الى رفع الحجاب من خلال جوابه بالصمت عن « السؤال » الذي وجه اليه باعتباره مفتي الديار المصرية حول « رفع الحجاب عن المرأة » بالطريقة التي يريدها صاحب (المرأة الجديدة) . وقد ترك الأستاذ محمد عبده الرد للمنار . (النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث . غالي شكري . ص 205)

78) تحرير المرأة ص 116

نَبْضَةٌ دَافِئَةٌ فِي حِضْنِ بَارَدٍ

شعر
أحمد قادر

رَسَمَ صديقي نَخْلَةً جميلة
فَغَارَتْ منها الصَّبايا،
رسم حزمةً من الضوء
فحاوَلَ الأَوْلادُ أن يتسلَّقوها،
رَسَمَ مَلَكًا
بألْوانٍ مُذَهَّبَة
فَذُعِرَ الجمهور
مِن مسامير حذائهِ البَرَّاقَة
وَتلمَّسُوا رقابهم.

شعر

من القصص القصيرة البلغارية

الأخت الصغرى

تأليف : يوردان يوفكوف
تعريب : كمال العريف

عاد فاسيل من السّوق بمُهرتين صغيرتين ، وفكّ وِثاقهما من العربة ليُطلق لهما العنان في البيدر الخالي إذاك ، الذي كان يُحيط به جدارٌ مرتفعٌ إلى حدّ ما. لقد اعتادت المُهرتان الشّموسان غيرُ المَروّضتين على الحريّة وحياةِ القطيع البريّة حين اقْتُنِصَتا بالوهَق . وكان العمّ ميتوش وخَدَمُ الضّيعة ، وكُلُّهم إعجاب بجمالهما ، لأنّهما كانتا جَميلتين حقًّا ، يُتابعونهما ، وهما ترْتَعان ، بعينٍ فاحصة ، دارسين طَبْعَهما وسلوكهما . كانت إحداهما كُمَيْتًا تُدعى أيّا ، لأنها وُضِعت في شهر ماي ؛ وكانت الأخرى ، وهي سوداء ، بلا اسم . وكانت كُلٌّ منهما تحمل في عنقها بمثابة الرّسن ، حَبْلًا جديدا يَنجرُّ على الأرض ، فهما لم تعرفا قطّ شكائم أُخرى ولا أَعِنَّة ولا أرسانا ولا إكليلا . وكانت سنابلُهُما من دون حديد وطويلةً جدا ومُسطَّحة . وكان ذَيلاهما يَنحدران ، مكتنزين ، إلى الأرض .

اندعرت أيّا ، التي كانت أَشَدَّ نشاطًا وجُموحًا ، لَمّا دخل العَمّ ميتوش إلى البيدر ؛ وارتدّت إلى الوراء هربت ، ولكنها وَاجهت السّور الحجري ، فاحتارت كيف تُفْلِت واصطدم لَبانُها بالجدار . وإذْ واصل العم ميتوش الإقتراب منها ، انسَّت بينه وبين الجدار وهَربت إلى طرف البيدر الآخر . ثم التفتت إلى الوراء ، مِثلما تفعلُ الجيادُ المذعورة أمام الخطر ، ونَصبت أذنيها ، بل وَخطت قليلا ، شاخصةَ النّظر ، ونَدّت منها حَمْحَمَةٌ عالية تُشبه الدمدمة . وتَظلّلت عيناها السّوداوان البراقتان بخُصْلة دكناء .

وبينما كانت أيّا تعدو هَكَذا هنا وهناك ، ظلّت المُهرة السوداء أهدأ وأكثر ضَبطا للنفس ، سائرةً ، مع ذلك ، دائماً إلى جانب أيّا ، مقتفيةً آثارها ، ملازمةً إياها ، وكأنّها تُريد تَهدئتها وحِمايتها . وحسب فاسيل ، فإن المُهرتين شقيقتان وصُغراهما أيّا . ومن الغدِ قُرِنتا إلى العربة لترويضهما . ولم يكن ذلك هيّنا بالمرّةِ فوق أرض منبسطة مثل تلك التي كانت تُحيط بالضّيعة . وقاومت أيّاً ووثبت ، وهزّت رَأسها مندفعةً أحيانا إلى الأمام ، أو مُتقوقعةً على نفسها، أو محاولة الإستلقاء على بَطنها أحيانا أخرى . كانت ضرباتُ العصا وصيحاتُ خَدَمِ الضيعة تُهيجها . وزيادةً على الأرسان التي كان يُمسك بها العمّ ميتوش . فقد كان أَحَدُ الخَدَم يحرّك حبلاً طويلاً علّقه في رقبةِ أيّا ويَستخدمه لمنعها من الحركة أو لإعادتها



إلى الطريق السويّ ، عندما كانت تُريد تَنَكُّبَه . وكان حبلٌ مماثل يمنع المُهرة السوداء من الحركة ، دون حاجة إلى استعماله ، وبينما كانت أيّا تُجهد نفسها وتُنهك قُواها ، كانت المهرةُ السّوداءُ مستسلمةً (للتّخفيف عن أيّا على نحوٍ ما) ذاهبةً في الاتّجاه الذي تَذهب فيه هذه ، متوقّفة كُلّماً توقّفت أيّا ، مُتَنَاسية ، كما قد يقول قائل ، ما تَشعر به من ألم ، لكي لا تُفكر إلا في أيّا .

وأدركت أيّا في الختام أنّه لا فائدة ترجى من جهودها ، فتوقّفت عن النطّ وثَبَّتتْ عينيها اللتين أصبح لهما لونٌ أخضر مذرقّ في هذا السُّهب الذي كانت فيه تتفوّق في العدو حتى على الذئاب ، واندفعت فيه بكلّ قُواها وتَبعتها المُهرة السوداء . وكان ذلك تماماً هو ما ينتظره العَمّ ميتوش والخَدَم . ولم يكن لدى المُمْسِكين بالحبالِ من الجانبين من الوقتِ إلا أَقَلّه أو لا يكاد للقفز إلى العربة التي جُرّت مدويةً عبر السهل ؛ وكانت المُهرتان تندفعان تارةً في اتّجاه ، وطورًا في اتجاهٍ آخر ، غيرَ عابئتين بالدّروب . وفي النّهاية ، سارتا مقهورتين ، إلى حيث كانتا تُساقان ، وقد علاهما الزّبد ، وخارت قُواهما ، وإذّاك ، أعاد العمّ ميتوس العربة إلى الضيعة ، وترجّل ومرّ أمام أيّا ، التي كانت ترتعدُ كلّها ، هزيلةً ، مبلّلة ، كأنها خارجةٌ لتوّها من الماء . ورغم أن المُهرة السوداء كانت مرهقة بالمقدارِ نفسه ، فإنها لم تُحرّك ساكنًا ، كأنّها كانت تَخْشى ، كما قد يقول قائل ، أن تكون أيّة حركةٍ تَصدُر عنها مَجْلَبةً لمَصَائِبَ جديدة تُصيب أيّا . وداعب العم ميتوش جبهة أيّا ، وجَذب أُذنيها ؛ ونَفَخَ في منخريها . وفعلٍ كذلك مع السّوداء ، وأقتيدت المهرتان ، بعد حَلّ وثاقهما إلى الإسطبل حيث رُبطتا إلى المِعلف .

وبعد شَهرين ، عاد فاسيل من المدينة ، وكانت أيّا والمُهرة السوداء تجرّان العربة جَرًّا جيّدا حتى لَيَخالُهُما الرّائي مُرَوَّضَتَيْن منذ وَضْعِها . وكان سَرْجَاهُما الجديدان المَطْلِيّان بالقار حتى يكونا نَاعِمين ، والأطواقُ المرصّعة بخوزات زرقاء والكِلَلُ المتدلّيةُ فوقَ جَبهتَيْهِما تزينهما أجمل

زينة ، لاسيما أيّا التي كانت تعدو مرفوعةَ الرأس . وكان فاسيل يقودُ العربة وكأنه مجنون ، متنقّلا من الخبب إلى العدو ، ومن العَدو إلى الخَبب السريع . وما كادتا تَقطعان خمسةَ كيلومترات حتّى كانتا تَسْبَحَان في العَرَق .

توقف فاسيل عند السّبيل ، قربُ الطاحونة البُخارية والمشرب الصغير . كانت أيّا تنتصبُ مرفوعةَ الرأس كاظمةً غَيْظَها ، بلا كَلَل على الإطلاق . وأدارت المُهرة السّوداء ، التي تُضَايِقُها غِمَامتاها ، وَتَمْنَعانها من النظر إلى أيّا ، رَأسها صَوبها ، وَنَظرت إليها ، وتَشمّمتها ، وضَرَبتها ضربةً خفيفةً بخَطْمِها ، وعادت إلَى هيئتها الأكثر هُدوءًا .

وظهر فليكو الحدّاد على عتبةِ الباب وعَمْرَتُهُ فوق قَذَاله ، وخُصلة من الشّعر المنفوش على جَبينه ، وأكور ديون معلّق بسَيْرٍ عريضٍ موضوع فوق كتفه . وصاح قائلا ، وهو يقرّب نظره إلى الحصانين : « إيه ! فاسيل ، حَيّاكَ الله ! إذا أوصلتني إلى القرية . دفعت لك ثمن كأس . واعجباه ! يا لهما من جَوادين ! هوذا ما تَطِيب له نفسي . ولكن ماذا . . . من أين أنتَ قادمٌ ؟ وكيف استطعتَ أن تجعلها على هذه الحال ؟ » وندّت عن فاسيل إيماءةُ يأس وقال :

ـ لا أمَل في شفائهما ، وستموتان لا محالة ، إذن . . . . لقد قال البيطار إنهما مُصابتان بالرّعام ، وهو يريد قتلهما ، هَيّا ، إصعد !

ـ تعال أشرب كأسا .

ـ ما فائدةُ ذلك ؟

وفتح فليكو عينيه من الدهشة . وركب العربة وانفتح أكور ديونه فانبعثت منه نغماتٌ كئيبة . وقَصَّ عليه فاسيل ما دَار عند البيطار ، وأردف قائلا : « إني لا أُبالي بإرهاقهما ، فهما هالكتان لا محالة ! وأرخى الأرسان ، واندفعت المهرتان تَعدوان ، وانعرجتا خَبَبًا في أَحَدِ المنعطفات ، ثم رجعتا عَدْوا على أعقابهما .

وعندما وصلا إلى قرية فليكو ، قبل أربعة كيلومترات من الضّيعة ، نزل فليكو ، مُسندا أكور ديونه بإحدى يديه ، وأخرج ساعته بالأخرى وقال :

ـ إنّهما في مثلِ سُرعة القطار . يا لهما من جَوادين نبيلين !

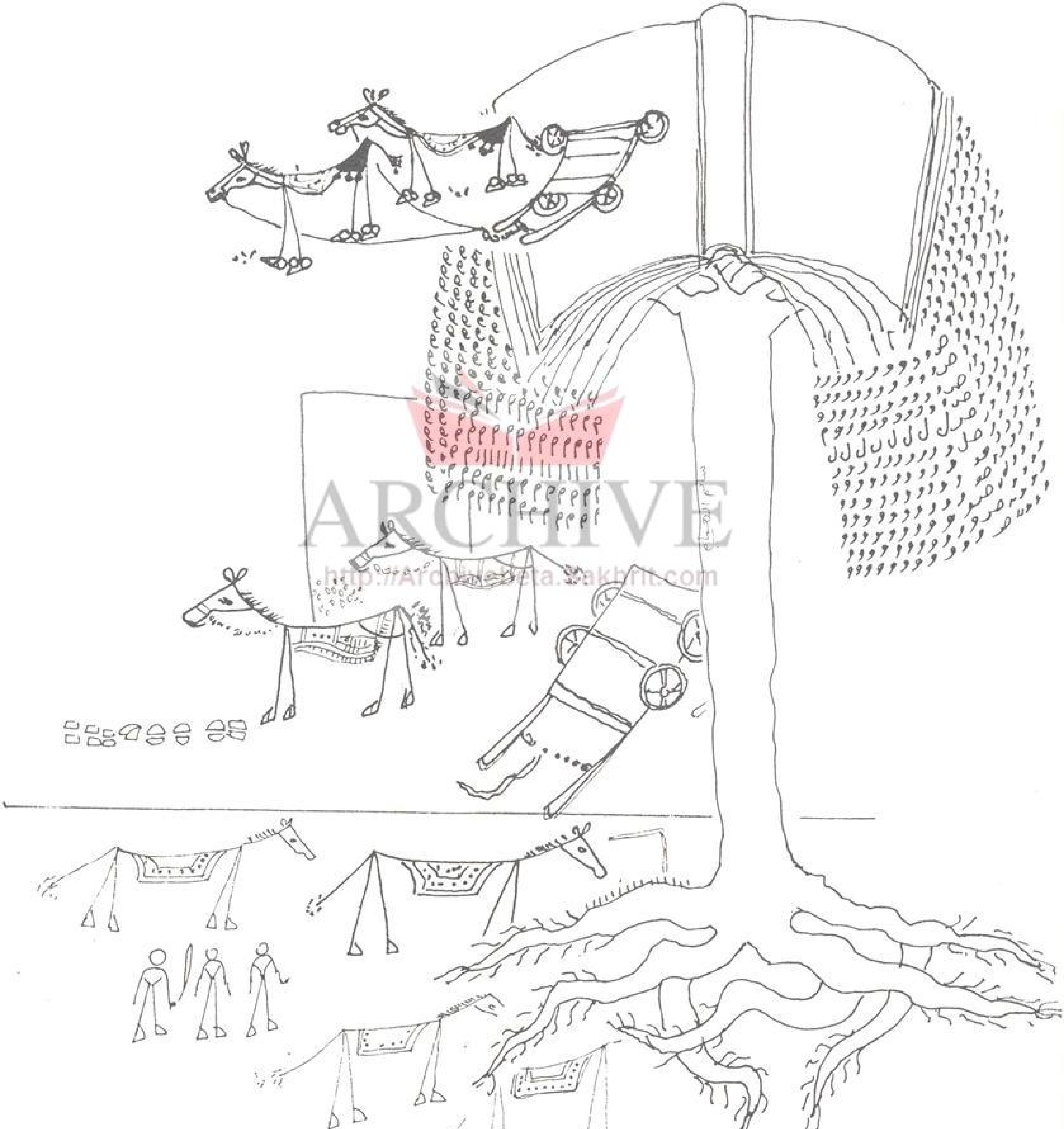
ظَلَّت أيّا ثابتةَ القوائم ، مرفوعةَ الرأس . والتفت السوداء إلى الوراء ، ونَظرت إليهما كما فَعلت من قبل ، وتَمَسَّحَت من جديد بِخَطْمِها .

احْتُجِزت المُهرتان في اسطبل على حِدة . ولم تبرحاه بعد ذلك ، وكان يُؤْتَى إليهما بالطّعامِ والشّراب ، كما أمر البيطار . لَمْ ترتح أيّا لسجنها ، وأخذت تَجْتَذِب الرّسن ، وتلتفت تارةً إلى جهة وطورا إلى أخرى ؛ وملءُ عينيها نورٌ ونارٌ ودم . أما المُهرة فقد كانت مُتجلّدة ، لكن ، عندما تُبدي أيّا اضطرابها ، يَعْتَريها ، هي الأُخرى ، القَلق ، وكَفّت عن الأكل ، وخفضت أذنيها ولم تُحرّكْ ساكنًا .

كان العمّ ميتوش ، يَجد تارةً أيّا مستلقية على بطنها ومنقطعة من الأكل منذ أيام بكاملها ، واهنَة القوى ، خاملةً كسولا . وكان يدخل طَوْرًا على المُهرتين بَغْتَةً فَيجدُهُما واقفتين ، واقفتين ، إحداهما قُبالة الأخرى ، وكأنّهما مُتعانقتان ، وكُلُّ واحدةٍ منهما تَحُكُّ جلد الأخرى ، إحداهما من جهةٍ والأخرى من الجهة المُقابلة .

إذّاك كان العمّ ميتوش يتأخّر ، بُرهة ، عند الباب ، وقد أخذته الشّفقة عليهما ، لأنه كان يعلم جَيّدا أن الدّابتين الشقيتين كانتا تَفعلان ذلك محبةً وأُلفة وليس لغرضٍ من الأغراض .

وذات مرّة غَيَّر العم ميتوش مكان أيّا من المعلف وتركها تَنفلتُ منه ، رغم منعِ ذلك منعًا باتّا . ودُعي ، حالا ، جميعُ الخَدَم الجاهزين للحاق بها . وأمكن ، في أوّلِ الأمر ، إدخالها إلى البيدر الذي جاءت إليه في البدء ، ولكنْ من دون طائل ، فقد تَحَفّزت أيّا ، منتصبة الذيل ، رشيقةً ، وتَخَطّت ، من غير جهد ، السياجَ الحجري العالي ، وعيون الخَدَم تنظرُ إليها بإعجاب . واندفعت كَهَيَّة العاصفة الى السهل ، وعُرْفُها منطلقٌ في مَهَبِّ الريح وذَيلها منفوش . . تراب ، تراب ،



تراب ، وشيئا فشيئًا تلاشى صوتُ وقعِ الحوافِر على الأرض ، في المَدَى البعيد .

وخارت قوى أَيَا ، كَلّت من فرطِ العدوِ والنطّ ، فعادت من تلقاءِ نفسها ، وتوقّفت أمام الاسطبل ، مرتجفةَ المنخرين وحَمْحَمَت بعُنف ؛ ومثل كائنٍ بشري يَتأوّه استرخت ، وتركت ذَيلها يَنْزِل الهُوينا . وأسلمت قيادَها ، دون مقاومة ، غيرَ عائبةٍ بالعمّ ميتوش .

ومرّت الأيام ، وجاء البيطارُ ذاتَ يومٍ في خلال جولته ، واقترح تجربةً أخيرة . واشترى فاسيل من غجريّ حماره الهزيل ولَقّحه الطبيب المُمارس بِداءِ المُهرتين .

وقال : » إنْ بَقي الحمارُ على قيدِ الحياة ، فإن المُهرتين سليمتان ، وإن مات ، فهما مُصابتان بالرُّعام . وإذاك فليس في الأمر حيلة وينبغي قتلهما » .

وعُزل الحِمَارُ في زَريبة أغنام حيث قضّى ليلةً باردةً ممطرة . وفي الصباح ، عندما ذَهبوا لرؤيته وجدوه ميّتا . وقطع فاسيل الأمل في المُهرتين ، ولكنه لم يَجِدْ ما يَحمِله على التّسليم بذلك . وكان يُفكر « كيف يُقْضى على دابة في مثل جمالها وعافيتها ؟ كيف تُماتُ أيا » .

ومع ذلك فلم تَبق إلا الإجراءات التي جَرت بها العادة في مثل هذه الحال . وذاتَ صباح جاءَ الممرّض البيطري قبل موعدِ قدومه المنتظر بكثير ، وكان معه خفيرٌ . واختبأ فاسيل في مكانٍ بالضّيعة ، ووقعت البليّة الفظيعة حينئذ على عاتقِ العم ميتوش . ودخل وهو يرتعدُ من قمةِ رأسه إلى أخمص قدميه إلى الإسطبل ، وأخذ يفكّ القيود بِيَدَين غير ثَابِتَتَين وفكّر : » السوداء أولا » ، ولكنّه بدأ بحلّ وِثاق أيّا ، وأخرجها مربوطةً بحبلٍ طويل .

ظَلّت أيّا سَاكِنَةً ورفعت رأسها لمشاهدةِ السّهل ، وتنفّست تنفُّسًا عميقًا مرّتين أو ثلاثا ، وحَمْحمت كأنّها تُزيحُ عن كاهلها حِملاً ثقيلا . ثم أَخذت تنطنط وَتَتَشَقْلَبُ كصبيّ أو بُنَيَّة .

كان العمّ ميتوش يُناديها من حينٍ لآخر قائلا « إيه ، أيّا ، أيّا » ، وهو يُحسّ بالدموع تَصعد إلى عينيه .

وذَهب مع الممرّض الذي يُمسك بيده الغدّارة التي يتوشحها ، إلى الوهدة التي وراء الضّيعة . كانت أيّا ما تزال تَظْفَرُ . وبعد حينٍ تواروا عن الأنظار وسُمعت طلقتان الواحدة تلو الأخرى .

وبعد أقلّ من نصفِ ساعة من ذلك ، رأى فاسيل العمّ ميتوش عائدا ، وقد أخذ منه الغَضب الظاهر في صُراخه وحركاته كل مأخذ . وسأل فاسيل :

ـ ماذا هناك ؟

ـ ماذا هناك ؟ من أجل لا شيء . قَتلوا الدابة من أجلِ لا شيء . هذا ما في الأمر . لم تكن مريضةً إطلاقًا . لقد شَقّ الممرض حلقومها ـ لا شيء ، لم يكن هناك شيء ، مجرّد زكام بسيط ، لا أكثر . كانت معافاةً ، والحالُ أني كنت مرتابا في الأمر . . .

وفَهِم الجميع ، وإن بعد ذلك بقليل ، أن الجحش ، وقد كان أعجفَ ، ماتَ من جرّاء البرد لا غير ، في تلك الليلة ذاتِ الهَمرَات .

ونَجت المُهرة السوداء من الموت . وبعد وقت طويل من خُسران أيا ، كانت تتوقف أحيانا عن المضغ ، وتمدّ أُذنيها ، وتَسْوَدُّ عيناها وتَلتمعان ، وهما تكادان تخرجان من مِحجريهما . وبعد عام أو عامين ، تغيرت كثيرا ، وكَبرت ، وبرزت عظامها الغليظة ، وارتخت أوصالها وثَقُلَت حركاتها . وفي كلّ عام كانت تضع ، وكانت الأمطار تُشبهها . وجاء العام الثالث والمُهر الثالث ، وكانت صغارُ الجياد كُلُّها التي تضعها شقراء اللون ، وكانت ، وهي تقف على سيقانها النّحيفة ، اقربَ ما تكون شَبَهًا باليحامير ، ولكن العمّ ميتوش أدرك على الفور أن المُهر الأخير قد يكون صورةً من أيّا ، وهو ما غمر قلبه بالسّعادة . ومثل أيّا ، كان نَشيطا سريعَ الحركة وكانت الفَرسُ السوداء تَتْبعه إلى كلّ مكان ، وكلّها حبٌّ وعطفٌ وحزنٌ كما تَبِعت أيّا .

ترجمة : كمال العريف

ولد يوردان يوفكوف في 9 نوفمبر 1880 بجيرافنا من إقليم سليفان . وبعد أن دَرس الحقوق في جامعة صوفيا ، اشتغل معلّما سنوات طويلة في قُرى منطقة دوبرودجا . . وكان من عام 1910 إلى عام 1927 موظفا ديبلوماسيا في بووخاريست . ومن عام 1927 الى وفاته في خريف 1937 عَمل بوزارة الشؤون الخارجية .

وبدأ يوفكوف يتعاطى الأدب في مطلع القرن الحالي . أخذ إنتاجه يُلاقي النجاح في أثناء الحرب البلقانيّة والحرب العالميّة الأولى ، ولكن الشهرة جاءته في فترة ما بعد الحرب ، إذ أصبح مع فازوف وإيلين - بيلين من أكبر ممثلي الأدب البلغاري . وقد كتب حكايات وقصصا قصيرة عديدة وروايتين وثلاث درامات وكوميديا إلا أن مواهبه برزت بالخصوص في الحكاية والقصة القصيرة . وتحتلّ منطقة دوبرودجا ومشاهدها وسكانها وحياتهم المكانة الرئيسية في عالمه الشعريّ دون أن ينجرف قط مع النزعة الاقليمية بسبب ميله الشديد الواضح إلى الأفكار « الخالدة » التي يشترك فيها الجنس البشري . وقد سعى يوفكوف بدعوته إلى تفوق البائس المعنوي إلى إبراز القيم الثابتة في حياة الشعب . وأظهر مقدرةً فائقة في وصف عالم شخوصه الحميم ، وحوّل المشاكل الإجتماعية إلى مشاكل أخلاقيّة . وهو علاوة على ذلك معلّم مكتمل في اللغة والأسلوب .

أهم مؤلفاته :

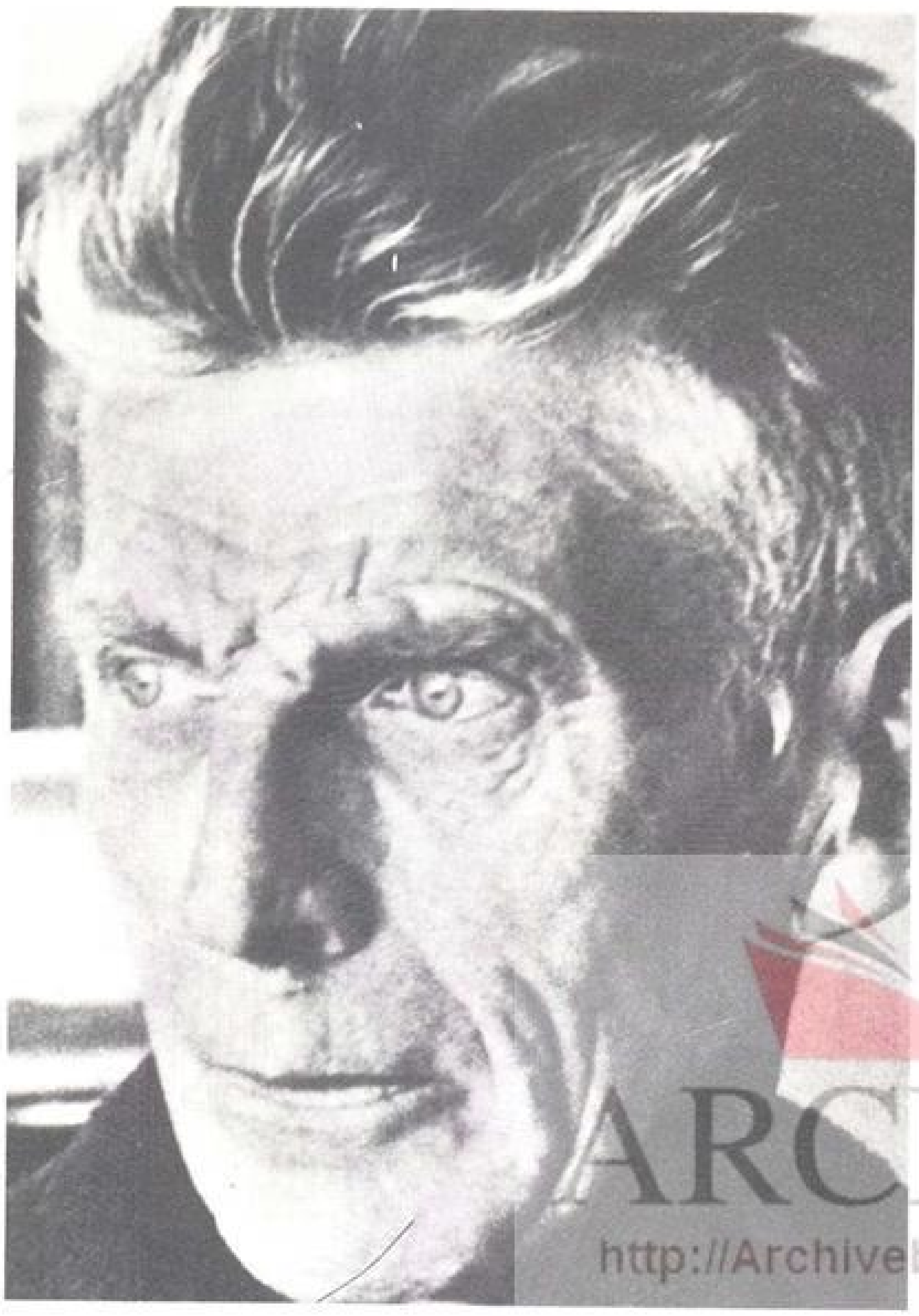
- حكايات (في ثلاثة أجزاء صدرت تباعا أعوام 1917 و 1918 و 1932) .
- الحصاد (1920) .
- نشيد العجلات (1926) .
- أساطير ستارا بلانينا (1927) .
- عشايا في نزل أنتيموفو (1928) .
- البينا (1930) .
- المليونير (1930) .
- بوريانا (1932) .
- أرض المزارعة خلف السبيل (1934) .
- قلب امرأة (1935) .
- رجل عادي (1936) .
- لو أمكنهم الكلام (1936) .
- مغامرات غورولوموف (1938) .

مسرح

"صمويل بيكيت"

"جودو" الإنتظار المستحيل

عبدالعزيز بن عرفة



صمويل بيكيت : هذا الإيرلندي له ما ليس لغيره برغم أنه ليس حكيما أو فيلسوفا أو روائيا ، بل أنّ أدبه بزغ على هامش الادب . وعندما كتب فإنّه استجاب فقط لحتميّة واحدة : أن لا يكون ضحية وأن لا يتفتّت ويذهب هباء تحت هذا الضغط الذي يخنقه ، وهذه الطاقات المتصارعة داخله في شكل انفجاري . كتب لينقذ نفسه من الألم الذي نعاني منه جميعا . ونحن عندما نقرأه ، فانما ليزداد انتباهنا ولنستعيد وعينا ، انه مقصّ الكينونة . انّه الحضور حتى درجة إنتفاء الحياة . كانت لبيكيت أعصاب من حديد وطاقة خارقة مكّنته من أن يلج أعماق الذات ويكون شاهدا على الصراع الذي يفتّتها : تلك الحقائق الداخلية التي منها تقتات أعماله . كان وفيّا لها حين حوّلها الى كلمات وأوجد لها معادلا فنّيا . كان بيكيت يعتبر نفسه ميّتا وهو الأكثر حياة ، فبقدر ما يكون الموت ناهشا للكيان يكون الانتباه على أشدّه .

كتابات بيكيت تدفع بالحواس للنشاط ولا تتركها تركن للكسل ، فهي كتابات تجعلنا نحسّ ونرى ونشعر أكثر من المعتاد لم يأت بحلول لاشكاليات الوجود ؛ بل ان أدبه يدفع للتساؤل ولطرح معضلة الوجود مجدّدا ، حتى تصبح الأسئلة المعذبة مرآة صافية تعكس وجهنا الحقيقي الذي يخفيه الظّلام .

تأخذ هذه الأسئلة شكل الكلمات العارية ، لكنها كلمات من نوع خاصّ ، لأنها تبزغ من خارج التخمة

اللغوية التي تشحن الوعي فيكثر من اللغو ، لأن بيكيت خبير بالمصير الانساني وبذلك العمق السحيق الذي ينهض على أعتابه الوعي الزائف .

ان بيكيت له سماته المميّزة وأسلوبه الخاصّ : ولكن أدبه ليس أدبا بلا جذور ، وليس منقطع الصلة بإيرلندا لأن اسماء بعض شخوصه كـ « مولّي وميرفي وموران » . . . . أكثر انتشارا من غيرها في ايرلندا وخاصة لابتدائها بحرف «م» .

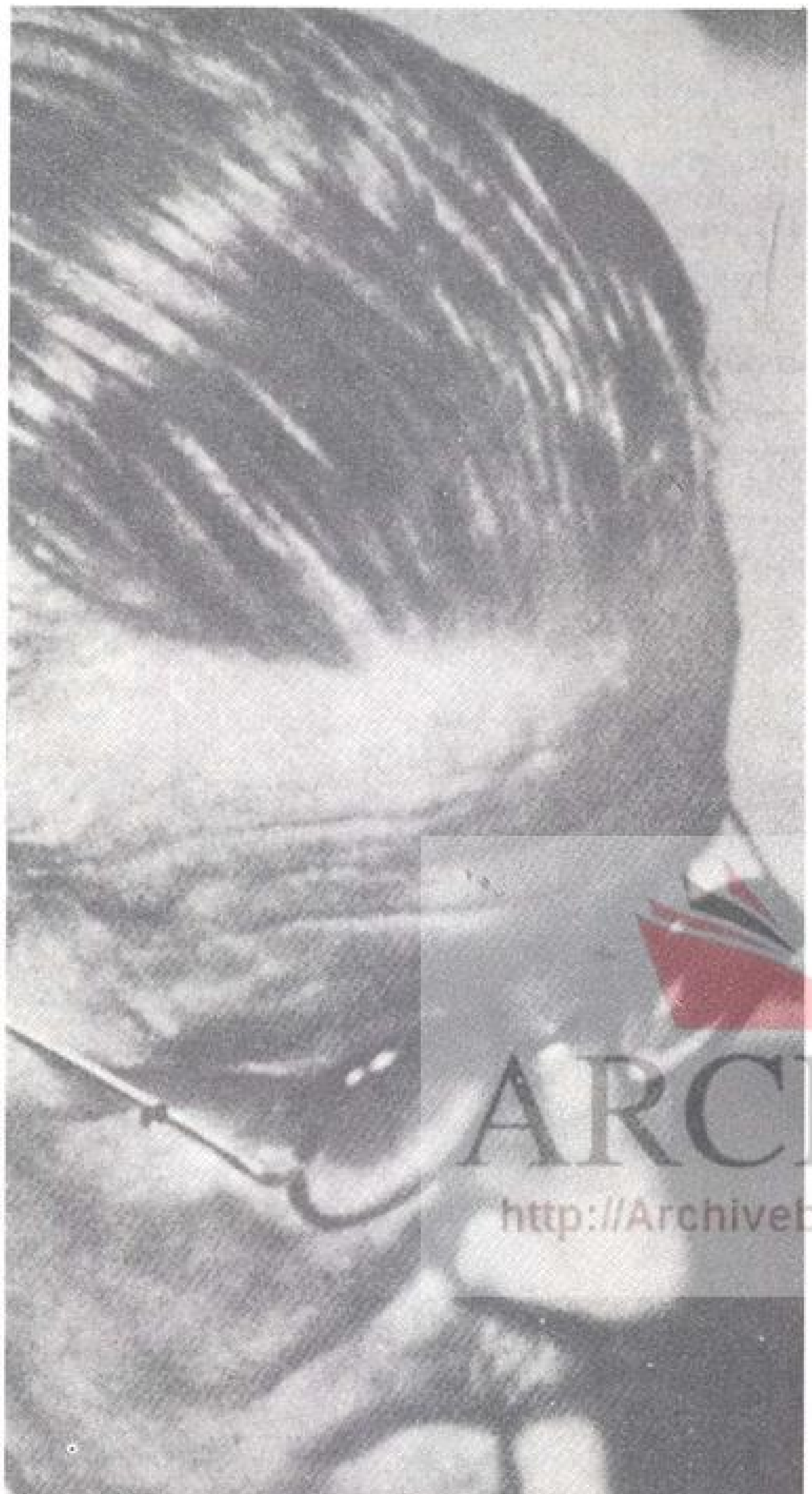
وربّما كان هوس بيكيت ببلده يعود الى انفصاله عنه ، فلقد قرّر منذ شبابه ان يعيش بعيدا عن ايرلندا حيث غادر دبلن الى باريس وهو في سنّ الثانية والعشرين ، مثله مثل «جويس» الذي غادرها هو الآخر قبله بست وعشرين سنة الى باريس . أمّا «وايلد» فقد غادرها الى أكسفورد وهو في العشرين . وربّما كان التحول الجغرافي من مكان لآخر رمزًا للعبور من المعلوم الى المجهول .

وعندما وصل بيكيت الى باريس سنة 1928 ، كانت المواقع والمراكز الأدبية المهمة قد وقع امتلاكها ، البعض منها من قبل أبناء بلده ، ولكن بيكيت لم يلن عزمه . فقد انكب في بداية تجربته الأدبية على الدراسات الأكاديمية ، فكتب عن «جويس» وعن «بروست» في لغة اطراء ، ولكن مستعصية على الفهم وليست في متناول الجميع ، ثم رفض أن يقدم أطروحة حول الأدب الفرنسي . وبعد عامين قضاهما كقارىء في مدرسة المعلمين العليا انتدب استاذا بمعهد ترايني بدبلن .

كان زملاؤه يرون فيه شخصا عبقريا . ولكنه لم يكن يحسن بعد توظيف طاقاته . وفجأة استقال من منصبه وقال في ذلك « كيف يمكن لي أن أُدرّس ما لا أفقهه » .

وكانت سنوات التيه والسفر والمغامرات الغرامية ، ولم يكن في امكانه ان يفعل غير هذا .

عند أقصى المسافة وعند تخوم التجربة ، أصبح يكتب . ولم يكن يعلم لماذا يكتب . أَلِيَطْرُدَ شبح الرعب الذي يسكنه أو ليجد اللغة والكلمات القادرة على المسْك بأدق الفوارق . وابتدأ بيكيت شاعرا ، وما كان يكتبه



● جويس

كان من الصعب الزج به ضمن جنس أدبي معيّن حسب التصنيفات المتوارثة . بل انه كلّما اهتدى الى شكل من اشكال التعبير تنكر له فيما بعد لأن ذاك التعبير لم يكن مطابقا تمام المطابقة لتجربته ولم يكن يفعل ذلك لأنه يروم هدفا معيّنا ، بل كان يفعل ذلك قصد ايجاد توازن بين التعبير والذات .

وفي سنة 1938 ألف روايته الأولى «ميرفي» . وكانت هذه الرواية تتضمن عقدة ، ولكنها عقدة يصعب على القارىء تتبع تعرجاتها . ان شخصية «ميرفي» تُمثّل شخصية بيكيت . و «ميرفي» شخصية تبحث عن الاستقرار النفسي أو هي تبحث عن الخواء . وربما كانا يعنيان نفس الشيء . إن نصوص بيكيت تَحُومُ حول هذه المفارقة : العوز والثراء . وربما كان الثراء استقرارا في الزمن لا طائل من ورائه . وربما كان الزمن هو ذاته وهما . ان شخصية «ميرفي» تنبني على هذه المفارقات وهي التي تسم أسلوب حياته أو أسلوب كتابته :

الفعل يبدو غير مكترث باللاّفعل والوجود باللاّوجود. في بداية الرواية يظهر «ميرفي» مشدودا الى كرسيين بوشاح وهو يحاول الخلاص منه دافعا بنفسه الى الأمام . لا شيء يبتغيه الا الخروج بنفسه من هذا العالم . ثم يشعر بتدحرج الكرسي . ان الانهيار الجسدي والروحي يشتبكان وكأن العالم في ذات الوقت يمكن ان يفرض سيطرته على نفسه بسيطرته عليك .

لم يعتبر بيكيت حياته عبارة عن لحظات من الزمان المتتالية بل اعتبرها درنا أو لطخة سوداء . لم تكن المسكنات مثل الحبّ والمثابرة والطموح ترضي بيكيت ، فكان يرى أنها تخمد نار التساؤل وتخفف من حدّة اللاجدوى واللامعنى . كان يعتبر الألم أرق ما في الحياة ، فهو يرد على ديكارت بقوله : « أنا أتألم اذن أنا موجود » . ان الوجود يتسم بالألم ولا يتسم بالتفكير .

فشخصيات مثل «ميرفي» ومثل «وات» . وهذه الأخيرة رواية كتبها بالانقليزية في غضون الحرب . شخصيات توجد في ملاجىء المجانين . وكأن في هذه الأوساط وحدها تنسجم الايماءات الانسانية مع أماكنها .

لقد كان بيكيت يبحث عن الشكل الارتباكي (Le Gachis) .

بعد الحرب ، كانت لبيكيت تجربة بمثابة الاشراقة ، على ضوئها حدّد توجه كتابته ، ففي صيف 1945 زار



• أوسكار وايلد .

والدته في ايرلندا وهناك في منزله الواقع بالساحة الجديدة (New Place) قبالة كولندراق عند منعطف الشارع - حيث نشأ وترعرع ؛ استولى عليه ما يشبه الوحي وكانت الاشراقة . وخلافا لكل الاشراقات التي تفضي لاكتشاف فضاء جديد ، فان الشعور الذي ساده هو الشعور بجحيم الحاضر . هذه الاشراقة بدأت تبرز تأثيرها في مسرحيته «شريط كراب الأخير» .

في هذه المسرحية يظهر مرة الشاب «كراب» وهو يسجل نجاحاته على آلة تسجيل ولا يهمه الا الانصات اليها : لحظة مشحونة بالحبّ ولكنها لحظة ضاعت الى الأبد . ثم ينصت من جديد ، وفي موضع آخر الى آلة التسجيل : « لقد كانت سنوات الأسى والحزن العميق - لقد كانت سنوات العوز الفكري ، الى ان كانت تلك الليلة الليلاء لشهر مارس عند الرصيف وكنت أرتعش في وسط العاصفة . انها ليلة الرؤيا . لن يكون هناك مكان في ذاكرتي للمعجزات أو للهب الذي

أوقدها وهنا قدم شريط الكاسات : « ان الظلام الذي يعمّ أرجاء ذاتي والذي كنت لا أفتأ أحاول ازاحته هو في الحقيقة رفيقي الأوحد . انه شريكي فيما اعتبره مهما » .

ان ما يريد «كراب» الاصغاء اليه ليس ما يهمّ الاشراقة ، ولكن همّه لحظة الحبّ التي عاشها على متن زورق . فهو يستمع اليها باستمرار ثم يقول الشريط في موضع آخر : « ربّما انقضت أجمل سنوات عمري عندما كانت هناك فسحة للسعادة ، ولكني لا أريد أن أعيش مرّة أخرى هذه السنوات . وخاصة بهذا اللهب الذي يحرقني الآن . لا ، لا أريد ان أعيش تلك الأيام مرّة ثانية » . ان نار الخلق قد خبت لديه منذ أمد بعيد . ان بيكيت يستعيد هنا باستهزاء تلك اللحظات التي شكّلت اختياراته الحاسمة ، فهو ينعت توجّهه الفني ويسميه بالفقر والعوز .

وشخصياته لا تفتقر فقط للمال بل كذلك للصحة والشجاعة والشباب . فهو لا ينجذب للشيوخ والمعاقين في حدّ ذاتهم بل إنهم يلعبون ضمن النسيج الفني دور المرادف للتجربة عبر الأوضاع التي يتخذونها . ولقد تعوّد الأدباء منذ « بلزاك » ادراج الجزئيات والاشارات في أعمالهم ، الا ان الايماءات التي يوردها بيكيت هي من البساطة حتى اننا لا نوليها الاهتمام الجدير بها .

ان الدور الذي يوليه بيكيت للغة دور مذهل وعجيب ، فهو يستعمل ألفاظا غريبة تتطلب منا البحث عن معانيها ، لأنها مفردات تتسم بالدقة . وهو لا يسمح للكليشهات الجاهزة والجمل العادية أن ترد في أعماله . ربما كانت جُملهُ تشكو من الارتباك ، ولكن هذه الجمل يشد بعضها بعضا ، لأنها تندرج ضمن تقنية شاملة هي «الارتباك» .

كما كان بيكيت يكره الأدوار والحالات البطولية ، بل لا وجود في أدبه للمبدعين والأحداث الجسام . ليس هناك مكان الا للسقوط والفشل . تلك طريقة للاقتراب من جوهر الذات ، فالزيف ربّما هو جوهر الحقيقة ، كما ان الفوز هو أعظم ثراء ؛ أو كما هو الشأن بالنسبة «لشارلو» فان الأكثر سخرية هو الأكثر ألما . لقد صرح بيكيت مرة الى أوسكار ويلد قائلا : « ان هناك رعبا غريبا يسمى مهزلة الحياة ، أما المأساة فكثيرا ما تفضي الى فصول هزلية » . ان الرؤيا التي خبرها بيكيت ربّما كان قد خبرها قبْله البعض من كُتاب إيرلندا .

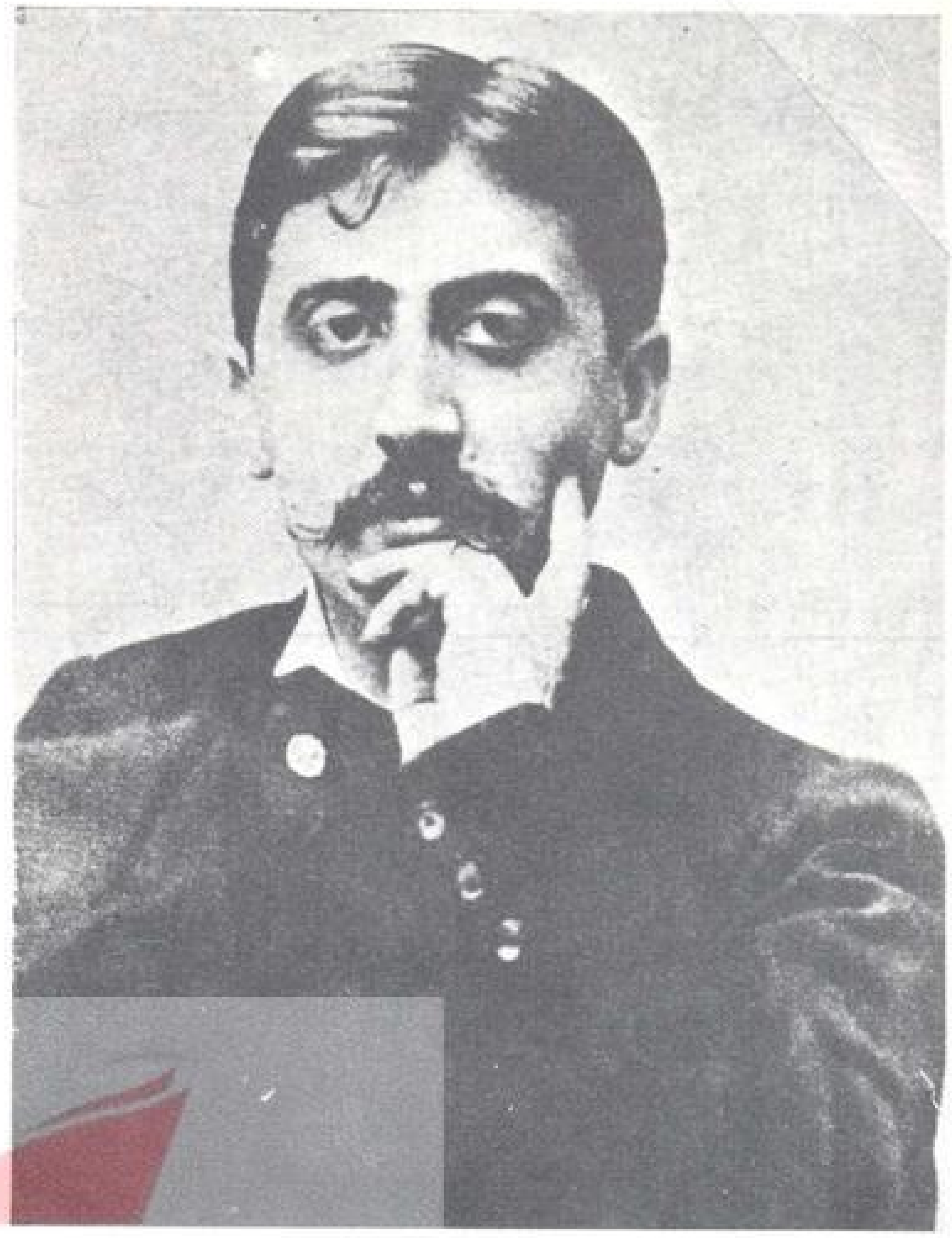
تجربة «جويس» كانت مع اختيار اللحظة المنقرضة . انه اختبار يتمثل في الوعي باللحظة المنصرمة والنفاذ الفجئي الى معناها . ان تلك التجربة ليست مدروسة من طرف الفنان ، فهو لا يؤولها وانمّا يكتفي باستحضار شكلها ومقاربته . ويمكن لتلك اللحظات ان تشمل الحلم أو ذاك النزوع الغنائي . ان خصوصية هذه اللحظات تتسم بالقبح والابتذال . انها لحظة رهان أو تصفية حساب . ان مثل هذه اللحظات تُتوّج بما هو هامشي ومهمل ، وهي لحظات تفضي الى الحوار الباطني حيث تفصح اللحظة عن جوهرها بكل تلقائية دون تهيئة أو صياغة تعبيرية منظمة .

عبر هذه اللحظات ، اكتشف جويس عالم المجهول ، ذلك العالم المهمل .

وقد شملت رؤية المجهول عند بيكيت تلك الطاقات التي تنثني عن عزمها .

وتتمثل تجربة «وايلد» في أنه أراد ان يدفع بالتناقض الذي يسم نوازعه الى التجسيد : فأراد أن يصبح مسيحيا وملحدا في نفس الوقت ، وتصبح حياته بالتالي عبارة عن حياتين،فهو كما يقول بودلير يريد ان يحدّق في طبيعته المقرفة . كان معاصرو «وايلد» يفصحون عن جانب من نوازعه ويكتبون الجانب الآخر . أما «وايلد» فتفطن الى أنه يمكن لهذا الجانب المقموع والخفي ان يتسبب في انحرافات جنسية ، فأخذ يفصح عنه ويُعرّيه ، وهي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها يستطيع ان يتحمل ذاته المبنيّة على التناقض .

وكلّ ايجاب بالنسبة لوايلد ينطوي على سلب . ممّا دَفَعَ به الى تأسيس نظرية بسيكولوجية تنبني على



● مارسال بروست .

المفارقة فوايلد مثل بيكيت يدعونا للتحديث فيما وراء النسيج السطحي للعلاقات العادية .

ان آراءه حول الانحراف الجنسي والسخرية : (L'épigremme) الحدس الفني امتزجت فيما بينها وتحولت لمنهجية تطبيقيّة قدّم بمقتضاها أعظم آثاره .

وتكتشف شخصياته عبر مسارها أنها كانت تحمل صورة تتنافى وحقيقتها .

لم يكتشف وايلد لغة جديدة مثل جويس ، ولكنه خلق لغة تتحدى الحواجز وتباغت القارىء بما تحدثه من مفاجآت . وبالنسبة «لييتس» يصعب تحديد اللحظة التي أماط فيها النقاب عن طبيعته ونوازعه الحقيقية ، لكن زميله «جورج روسل» روى لنا كيف ان «ييتس» في 1884 ـ وكان عمره اذ ذاك تسعة عشر سنة ـ انجذب لمصير تلك الشخصية التي نحتها «روسال» لأنها كانت تعكس صورته التي يكتنفها الضباب . لقد كانت بمثابة مقدمة لاكتشافاته التي لازمته طوال حياته مثل الأنا ونقيضها والقناع والحقيقة ؛ ثم بسط تلك الرؤية بحيث شمل عالمه الساحرات والأرواح والشياطين كما شمل أشياء هذا العالم . كان «تيوفيل ڤوتيي» يعتبر العالم الموضوعي يوجد بالنسبة للفنان : أمّا «واتس» فان العالم اللامرئي هو الذي يعتبره موجودا ، وأما عن طبيعة العالم اللامرئي ، فان «واتس» لا يقدّم لنا شيئا واضحا . ان عالم هذا الأخير لا يشبه عالم وايلد الذي يتسم بالمفارقات ، لأن حالة واتس ما كانت تنطوي على منزعين جنسيين ، وكان يمتلك مقياسين في اختراقه للواقع . وحتى يمكنه التعبير عن هذين التوجهين ، فقد كان في حاجة لقاموس جديد ولتراكيب جديدة . فكان له ذلك عندما بلغ الأربعين .

ان اللغة التي عثر عليها بيكيت هي اللغة الفرنسية الكلاسيكية ـ فالصفحات الأولى التي كتبها على اثر الرؤيا التي حصلت له في الساحة الجديدة كانت صفحات مكتوبة بالفرنسية . وكان ذلك مقدمة لثلاثيته . ان هذا القرار اللغوي أفضى لطرق تعبيرية متعددة ليلج عالما من الأشكال الأدبية الجديدة .

ان جرأة بيكيت لا مثيل لها من قبل . لقد حررته من أسلافه ومن الموروث الأدبي القديم . وقد صرح بأن اختياره للغة الفرنسية كلغة يصوغ بها أدبه يفرض عليه شكلا من أشكال الالتزام بهذه اللغة ، وبالتالي لا ينفرد أدبه بأسلوب يميّزه . وقد توخى أسلوبا يسم كتاباته بمِيْسم خاص به . ان الروايات التي تمثل ثلاثيته كـ «مولى» و « مالون يموت » والذي تتعذر تسميته (القذر ، المقرف) تحتوي على شخصيات تنحل بانحلال العالم من حولها ، بل كثيرا ما تتداخل أسماء هذه الشخصيات فيلتبس أمرها .

إن القارىء ليتساءل : هل عاشت هذه الشخصيات فعلا ؟ ان ذلك لأمر مشكوك فيه . ان هناك عودًا على بدء . يقول «مولي» : « ان صحوتي هي شكل من أشكال الغفوة» .

وجاء على لسان مالون : « كانت حياتي حياة المغمى

عليه » . أما المقرف فيقول : « لنواصل » ويضيف « وكأني وحيد الكون انني مصاب في الحقيقة بالغياب » .

يعمد معظم الفنانين الى تعمير الخواء ، أما بيكيت فيعمد الى تفقيره وإعادة تعْميره بالإخْلاء المُتعمّد ، يقول « المقرف » « لا أستطيع أن أستمر ، لا بل سأواصل » . وقد رأى البعض في هذا القول شكلا من أشكال التفاؤل .

رُبّمَا !

عبد العزيز بن عرفة

صمويل بيكيت



- 13 أفريل 1906 : مولده في احدى ضواحي مدينة دبلن بإرلندة
- 1923 : درس في معهد خاص بدبلن ، قرأ لدانتي
- 1927 : زار فلورنسة بإيطاليا ، كما زار باريس من قبل
- 1928 : بدأت فترة تعرفه على جويس
- 1929 : إلتقى بازراباوند
- 1930 : بدأ اهتمامه بكتابات شوبنهار وكانت
- 1931 : أتم كتابة « بروست »
- 1937 : تعرف على جياكومتّي ودوشان
- 1938 : نشر « مورفي » (في لندن ، وفيما بعد في باريس سنة 1947)
- 1940 : شارك في المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي
- 1945 : نشر كتابه الفرنسي « الحب الأول »
- 1948 : نشر : « موللي » و « مالون يموت » و « في انتظار جودو » ، تزوج الفنانة سوزان دوسنيل التي كان قد تعرف عليها سنة 1938
- 1949 : نشر « اللامسمّى »
- 1950 : نشر « نصوص لللاّ شيء »
- 1964 : اشتركفي انجاز شريط سينمائي بمشاركة أحد رواد السينما «بوستاركيتون»
- 1968 : نشرت له مجموعة أشعار
- 1969 : فاز بجائزة « نوبل » للآداب
- 1976 ـ 1981 : نشرت له العديد من الكتابات الجديدة التي كان قد أتمها أو راجعها في السنوات الأخيرة .

في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة

دراسة تطبيقية لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشابي

د. سعد مصلوح



• أبو القاسم الشابي

أ ـ مدخل

الاستعارة ظاهرة من أهمّ ظواهر التعبير اللغوي في لغة الحياة اليومية ، والنصوص الأدبية ، بل في ذروة هذه النصوص جميعا وهو القرآن الكريم . وقد تجاوزت بأهميتها حدود علوم البلاغة إلى علوم أخرى كثيرة ، كعلوم اللسان والتفسير والحديث وأصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والفلسفة[1] .

من ثم كانت محاصرة مبحث الاستعارة داخل حدود العلوم البلاغية ، والنظر إليها على أنها مجرد مبحث من مباحث علم البيان ، الذي هو أحد علوم البلاغة الثلاثة في التقسيم الشهير ، أمرا يستوجب المراجعة لأسباب كثيرة ؛ منها أن هذه النظرة من شأنها أن تثبت احتكار البلاغة لمبحث لا يعنى البلاغيين وحدهم ، بل يعنى جمهرة كبيرة من اللسانيين والمفسرين والفقهاء والمتكلمين والمناطقة والفلاسفة .

ومنها أيضا أن كل مجال من هذه المجالات المعرفية جدير بأن يلقي من جهته بعض الضوء على هذه الظاهرة التي لا تخلو منها لغة معروفة على وجه الأرض .

ومنها ثالثا أن البلاغة وقفت ببحث الاستعارة عند حدود القواعد التعليمية التي تهتم بالحفظ والتلقين دون فحص الظاهرة واستبصار جوانبها المختلفة .

ومنها رابعا أن مشكلة الاستعارة قد اتخذت في ضوء ما أحرزته علوم اللسان من تطور ، وفي ضوء اشكالية العلاقة التي لم تتبلور بعد بين علوم البلاغة المدرسية والدرس الأسلوبي المعاصر ، أبعادا تتسم بالجدة والثراء والتعقيد . ومن ثم لم يكن عجبا أن يرى البلاغيون المدرسيون في الاستعارة أمرا محسوما لا يمكن الإتيان في درسه بجديد يذكر[2] ، ومع ذلك يعمد العلم الى فتح



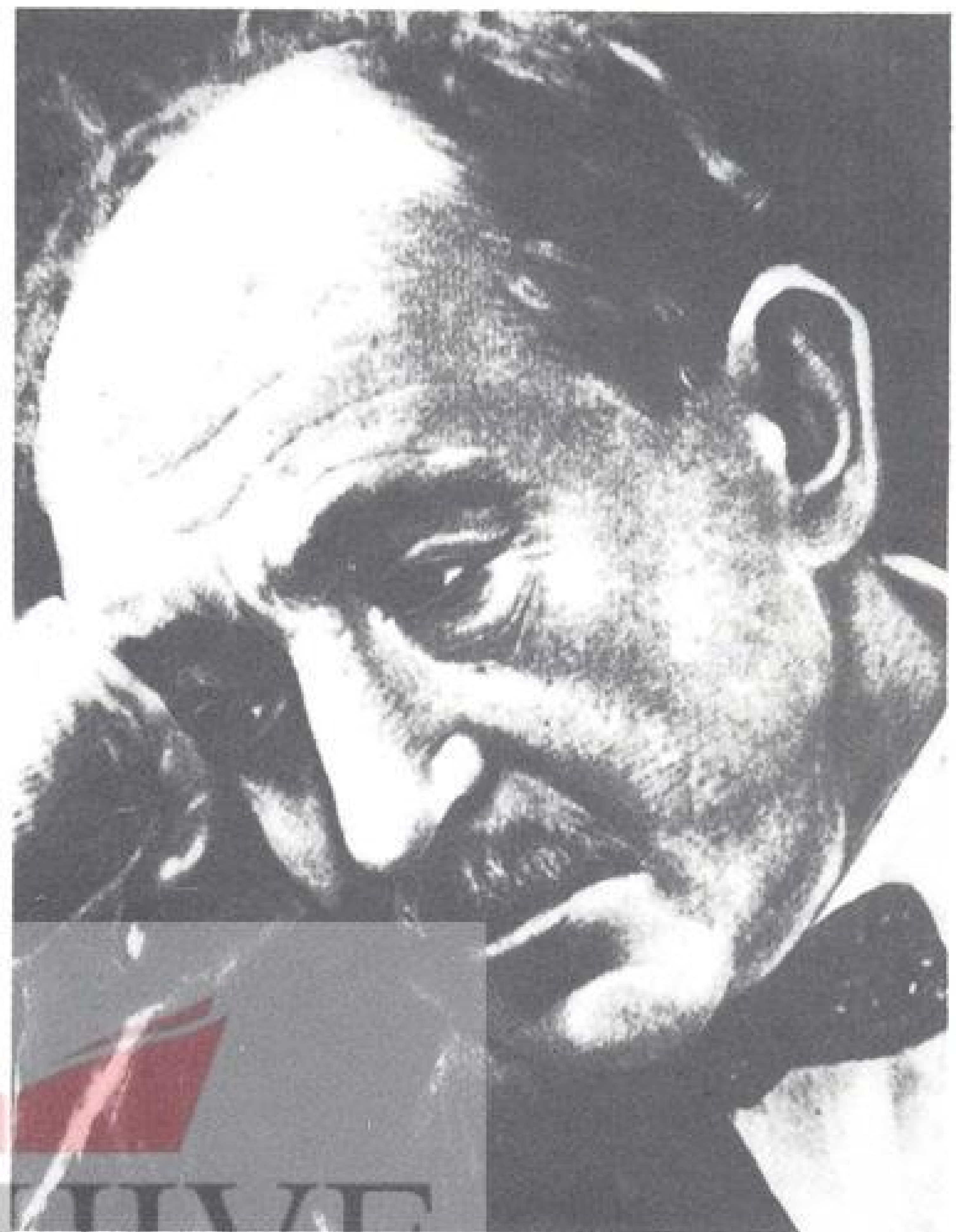
● محمود سامي البارودي

ملف الاستعارة من جديد ، فتتعدد المؤلفات والدراسات والاتجاهات في فهمها ، وتعقد الندوات لدراستها ، ويجتمع العلماء على معالجتها من مختلف التخصصات[3] . وبرزت بذلك في مجال درسها مشكلات كثيرة : بعضها قديم جديد ، وبعضها مما لا عهد للدرس التقليدي به . وسنحاول هنا ـ بشيء من التعسف لا مفر منه ـ أن نقصر الكلام على الجانب اللساني ، بل ـ إن شئنا الدقة ـ على الاستعارة بوصفها خاصية أسلوبية مميزة للصناعة الشعرية

(1) حسبنا ان نشير في بيان هذه الأهمية الى صلة مبحث الحقيقة والمجاز بمبحث الذات والصفات عند علماء الكلام ومبحث الاستنباط في أصول الفقه وباختلاف اجتهادات المفسرين تجاه نصوص القرآن الكريم .

(2) هذا لا ينفي أن التراث البلاغي ـ حتى في مرحلة ما بعد السكاكي ـ ما يزال ينطوي على ثروة من النظريات والآراء والاجتهادات التي هي في امس الحاجة الى استصفائها ومراجعتها من منظور لغوي أسلوبي جديد .

(3) ثمة عدد كبير من الكتب والمقالات التي اخلصها أصحابها من النقاد وعلماء اللسان لدراسة الاستعارة . ونشير هنا الى مجموعة من المقالات القيمة نشرها آندرو اورتوني Andrew Ortony بعنوان (Metaphor and thougt) وقد صدرت عن مطبعة جامعة كامبردج عام 1980 وشملت هذه المجموعة عددا من المجالات هي : الاستعارة والنظرية اللسانية ، الاستعارة والفلسفة البراجماتية ، الاستعارة وعلم النفس ، الاستعارة والمجتمع ، الاستعارة والعلم ، الاستعارة والتربية .



● أحمد شوقي

عند ثلاثة من أكثر الأصوات الشعرية تميزا في العصر الحديث وهم محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، وأبو القاسم الشابي .

أما المنظور الذي آثرنا أن نعمله في فحص الاستعارة عند الشعراء الثلاثة فهو التشخيص الأسلوبي الإحصائي . ونحن نتغيا بذلك أن نضيف الى محاولات لنا سبقت[4] محاولة جديدة نعزز بها طاقم المقاييس التي يمكن اللجوء اليها حين يراد الوصول الى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية ، وتشخيص أساليب المنشئين . وهذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية ـ في ظننا ـ وسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنقاذ الدرس الأدبي من ضباب العمومية والتهويم ، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل ، وتستعصى على التحليل والتعليل . وهذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق . وإن كانت محاولة علمية لعقلنة الذوق . كذلك فإن الفحص اللغوي الأسلوبي للنص ليس بديلا « ألسنيا » ـ إن صح هذا التعبير ـ للنقد الأدبي ، بل هو نوع من المقاربة المنهجية للغة الأدب ، ذو نفع مزدوج لعلوم اللسان وعلوم النقد ، وهو ـ في الوقت نفسه ـ مدخل منهجي لا يمكن لنقاد الأدب الخلص أن يشيحوا بوجوههم عنه ، وإلا فقدت دراساتهم جانبا كبيرا من منهجيتها وموضوعيتها وجدواها[5] .

2 . لماذا هؤلاء الشعراء الثلاثة ؟

ثمة اجماع على ما يتمتع به محمود سامي البارودي (1839 ـ 1904) من مكانة خاصة بين شعراء العربية العظام ، وعلى اعتباره رائد النهضة الشعرية العربية في العصر الحديث . يقول الأستاذ أحمد حسن الزيات : « إن كان لامرىء القيس فضل في تمهيد الشعر وتقصيده ، ولبشار في ترقيته وتجويده ، فللبارودي كل الفضل في إحيائه وتجديده[6] » وتذهب هذه المقولة مذهب الحقيقة المسلمة عند جميع من عالج قضية تطور الشعر العربي الحديث من نقاد الأدب ومؤرخيه[7] . أما أحمد

(4) نشير هنا الى مجموعة من الدراسات النظرية التطبيقية التي سبق لنا نشرها في هذا المجال وهي :

ـ الأسلوب : دراسة لغوية احصائية « دار البحوث العلمية ، الكويت 1980 .

ـ « قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب . دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين » ، حولية كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز ، المجلد الأول .

ـ « تحقيق نسبة النص الى المؤلف . دراسة اسلوبية احصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي » . مجلة « فصول » ، القاهرة ، 1983 .

(5) انظر للمؤلف فصلا بعنوان الحاجة الى منهج « في كتابه « الأسلوب دراسة لغوية احصائية » ص 11 ـ 18 .

(6) أحمد حسن الزيات « تاريخ الأدب العربي » ، ط 25 ، القاهرة بدون تاريخ 493 .

(7) الشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى . ونضرب لها مثلا بما ورد في كتاب شوقي ضيف « البارودي رائد الشعر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف 1981 ، حيث يسميه « رائد الشعر الحديث غير مدافع » (5) و « أبا الشعر الحديث » (ص 5) ويرى في ظهوره « إيذانا بتحرير الشعر العربي » ويسميه « حامل لواء الشعر الحديث » (ص . 165) وانظر كذلك عمر الدسوقي « في الأدب الحديث » 1/299 ، بيروت ، 1966 .

شوقي (1826 ـ 1932) فقد جاء إلى القصيدة العربية الغنائية التي رد عليها البارودي حياتها فبلغ بها ذروة سامقة لم تبلغها منذ قرون ، ووقف بذلك على قمة الاتجاه الإحيائي بعد البارودي . وكانت علائقه بالاتجاهات الرومانسية المجددة من الظهور بحيث يصعب إنكارها ، وبدا ذلك واضحا فيما عالج من موضوعات وأغراض ، وفي الأجناس الأدبية التي افترعها ، ومكن للشعر العربي من تطويعها ، ومن علاقته الطيبة بجماعة أبوللو التي حملت مع غيرها من المدارس الشعرية الحديثة لواء التجديد في الشعر العربي[8] .

ولقد كانت للشابي (1909 ـ 1934) بجماعة أبوللو ومؤسسها أحمد زكي أبو شادي علائق وثيقة على المستويين الفكري والشخصي . وكان احتفاء الجماعة بشعر الشابي شاهد عدل على اعترافها بموهبته الشعرية ، وكان لذلك أثره في تعريف العالم العربي بالشاعر ، وفي سيرورة شعره بين قراء العربية .[9]

وهكذا يتصل السند في قضية الأصالة والحداثة من خلال نتاج الشعراء الثلاثة الكبار . وهذا ما حفزنا الى استقراء خصائص لغة الاستعارة في نتاجهم ، وما عرض لها من تطور ، في محاولة منا للكشف عن خاصية من أهم الخواص الأسلوبية المميزة لكل منهم من جهة ، ولما يمثلونه من تيارات واتجاهات من جهة أخرى ، بدءا من الاتجاه الاحيائي الخالص عند البارودي الى الاتجاه الرومانسي المجدد الذي يمثله الشابي خير تمثيل ، ومرورا بالمرحلة الاحيائية المجددة التي يتزعمها أحمد شوقي .

ويبدو لنا أن الفحص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة في نتاج الشعراء الثلاثة قادر على أن يوضح لنا جانبا هاما في حركة الشعر الحديث ، من زاوية لم تلق بعد ما هي جديرة به من اهتمام ، وهي زاوية الصناعة الشعرية ، ذلك ان الغلبة في مجال الدرس الأدبي كانت وما تزال للمقاربات التاريخية والمذهبية والسياسية والاجتماعية . وبذا توارت مشكلات اللغة الشعرية على أهميتها بالحجاب .

ونوجز أهداف هذا البحث في النقاط الآتية :

أولا ـ تقديم تصنيف إجرائي للاستعارة يختلف عن التصنيف البلاغي المدرسي السائد ، وذلك على أساسين : أحدهما دلالي ، والآخر نحوي . وهذا التصنيف صالح في رأينا لأن يكون أساسا قابلا للتعديل والتطوير تقوم عليه دراسة اللغة الشعرية .

ثانيا ـ الكشف عن خواص الاستعارة بوصفها سمة أسلوبية مميزة Stylistic marker للبارودي وشوقي والشابي من جهة ، ولما يمثلونه من اتجاهات من جهة أخرى .

ثالثا ـ استجلاء طبيعة العلاقة بين التركيب النحوي والخواص الدلالية في الاستعارة .

رابعا ـ الفرز والتمييز بين الخواص المرتبطة بأسلوبية الشاعر الفرد ، وتلك التي تتعلق باللغة العربية وأنماط الاستعمال اللغوي العامة التي لا تختص بشاعر دون شاعر ، بل تتجاوز أفراد الشعراء الى النظام اللغوي الذي يحكم اختياراتهم ويوجهها . ولنقل ـ بعبارة أخصر ـ إنه محاولة التمييز بين ما هو لغوي وما هو أسلوبي في صياغة الاستعارة .

3 . العينات المدروسة

كان لابد أن نختار لهذه الدراسة عينات جيدة التمثيل من نتاج الشعراء الثلاثة يتوافر فيها شروط ثلاثة :

أولها : عشوائية الاختيار .

وثانيها : أن تكون نسبة النصوص المختارة إلى جملة

(8) لشوقي قصيدة في تحية مجلة أبوللو تضمنها الجزء الرابع من الشوقيات طبعة المكتبة التجارية ، القاهرة ، ص 86 .

(9) كتب الشابي مقدمة ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي ومهما يكن الخلاف حول طبيعة العلاقة بين الشابي ومدرسة أبوللو قيمة اجماع على أن ذيوع صيته في المشرع العربي كان ثمرة مباشرة لصلته بالجماعة ومجلتها انظر مقدمة « أغاني الحياة » التي كتبها محمد الأمين الشابي ص 11 .

وأيضا خليفة التليسي في كتابه «الشابي وجبران » ، بيروت ، 1974 ، ص 59 ، 202 حيث يرفض في اصرار دعوى تلمذة الشابي لمدرسة أبوللو ولكنه يقرر أن أبوللو » قد ساهمت الى حد بعيد في ذيوع اسم الشابي وانتشار شهرته في الشرق » .

الشعر المتضمنة في دواوين كل منهم واحدة أو متقاربة قدر الامكان .

وثالثها : أن يكون الاختيار لقصائد كاملة لا لأبيات متفرقة أو لأجزاء من قصائد .

وليس للشابي ـ كما نعلم ـ إلا ديوان واحد هو « أغاني الحياة » فاختيارنا محصور فيه لا محالة . أما شوقي فيقع ديوانه في أربعة أجزاء ، ضم الأول والثاني منها قصائده في التاريخ والسياسة والاجتماع ، وخلص الثالث للمراثي ، أما الرابع فكان كما قال الأستاذ محمد سعيد العريان في تقديمه « ومن التجوز أن تسمى ذلك جزءا فما هو الا بقية أو شيء من البقية »[10] : لذا لم نجد بأسا في قصر الاختيار على الجزئين الأول والثاني من الشوقيات .

والأساس الذي اعتمدناه لتحقيق شروط الاختيار الثلاثة هو ترتيب قصائد « أغاني الحياة » للشابي وقصائد الجزءين الأولين من « الشوقيات » ترتيبا تنازليا من حيث عدد الأبيات ، ثم اختيار عدد متماثل من كلا المصدرين بحسب ترتيبها التنازلي ، بذا تتحقق عشوائية الاختيار . أما العدد المختار من القصائد فيحكمه وحدة النسبة ـ أو تقاربها ما أمكن ـ بين عدد الأبيات المختارة وجملة عدد الأبيات المتضمنة في الديوانين كي يتحقق الشرطان الثاني والثالث من شروط الاختيار . أما البارودي ففي اختيار عيناته تفصيل سيأتي في موضعه .

وتطبيقا لما سبق من معايير تم اختيار القصائد الخمس الطوال التي تحتل من حيث عدد أبياتها رأس القائمة في الديوانين « أغاني الحياة » والجزءين الأولين من «الشوقيات»[11] . وفي الجدولين (1) و (2) بيان بالقصائد المختارة من شعر الشاعرين مرتبة ترتيبا تنازليا ، وبيان عدد الأبيات في كل قصيدة ، ونسبة مجموع الأبيات المختارة الى جملة الأبيات في كل ديوان .

(10) مقدمة الجزء الرابع من الشوقيات ص 5 .

(11) رجعنا الى الطبعة الأولى من «أغاني الحياة» ، مصر 1955 والى طبعة بيروت للشوقيات المصورة عن طبعة المكتبة التجارية الكبرى ، مصر بدون تاريخ .

جدول رقم 1
القصائد المختارة من الشوقيات

ترتيب القصيدة	القصيدة	موضعها من الديوان	عدد الأبيات
1	كبار الحوادث في وادي النيل	1/71-37	264
2	صدى الحرب	1/42-58	260
3	نهج البردة	1/190-208	190
4	أيها النيل	2/64-74	153
5	الهمزية النبوية	1/34-41	131
	مجموع الأبيات المختارة		998
	جملة أبيات الجزءين		6492
	النسبة المئوية		٪15

أما البارودي فقد كان لاختيار عيناته مشكلة خاصة حملتنا على إجراء تعديل طفيف في عملية الاختيار . والتزمنا في التعديل بشروط الاختيار الثلاثة مع زيادة عدد القصائد المختارة إلى عشر قصائد بدلا من خمس . وعلة ذلك أن أطول قصيدة في الجزءين الأول والثاني من ديوان البارودي تبلغ 67 بيتا ، أي أنها تقع دون عدة أبيات « الجنة الضائعة » أقصر القصائد الخمس الطوال في « أغاني الحياة » ، على حين يبلغ مجموع عدد الأبيات في الجزئين الأول والثاني من ديوان البارودي 3505 بيتا بزيادة على مجموع أبيات « أغاني الحياة » تتجاوز 1130 بيتا . من هنا لم يكن بد من زيادة عدد القصائد المختارة من شعر البارودي ليصبح عشر قصائد . وبذلك لا تنتقض صفة العشوائية ، كما يتسنى تمثيل شعر البارودي بنسبة مقاربة للنسبة التي تم اختيارها من شعر شوقي

والشابي[12] . ويحدد الجدول القصائد المختارة للبارودي ونسبة عدد أبياتها الى مجموع أبيات الديوان .

ويستبين من معطيات الجداول الثلاثة أن نسبة عدد الأبيات المختارة الى جملة الشعر في دواوين شوقي والبارودي والشابي هي على الترتيب 15 و16 و17 . وهي أقصى ما استطعنا تحقيقه من تقارب في إطار عدم التضحية بعشوائية الاختيار من جهة ، والاستمساك باختيار قصائد كاملة لا أبيات متفرقة أو أجزاء قصائد من جهة أخرى .

جدول رقم 2
القصائد المختارة من أغاني الحياة

ترتيب القصيدة	القصيدة	موضعها من الديوان	عدد الأبيات
1	يا شعر	41 _ 35	98
2	قلب الأم	133 _ 129	94
3	حديث المقبرة	140 _ 134	71
4	الغاب	191 _ 180	71
5	الجنة الضائعة	150 _ 147	70
	مجموع الأبيات المختارة		404
	جملة عدد الأبيات في الديوان		2374
	النسبة المئوية		٪17

(12) يلاحظ ان قصائد البارودي ترد في الجزئين الأول والثاني من ديوانه بدون عناوين . كما ان سبعا من هذه القصائد العشر جاءت من بحر واحد هو الطويل واثنتان من الكامل ، وواحدة من البسيط . وتكاد جميع الأغراض في قصائده تكون متشابهة كالفخر والشكوى من الناس والزمان والحكمة والحنين الى الوطن ويقع نادرا أن تنفرد قصيدة بين الأغراض الأخرى بغرض خاص كالرثاء أو سرد بعض حوادث الثورة العرابية ، أو وصف وقائع الحرب العثمانية ـ الروسية .

جدول رقم 3
القصائد المختارة من ديوان البارودي

ترتيب القصيدة	القصيدة	موضعها من الديوان	عدد الأبيات
1	أيد المنون قدحت أي زناد	248_237	67
2	تأوب طيف من سميرة زائر	103_81/2	67
3	سكن الفؤاد وجفت الأماق	315_300/2	67
4	هو البين حتى لا سلام ولا رد	219_209/1	63
5	رضيت من الدنيا بما لا أوده	195_187/1	56
6	سراي يتحنان الأغاريد يطرب	95_89/1	52
7	هل في الزمان لنا حكم فنشترط	207_187/2	52
8	أسلة سيف أم عقيقة بارق	358_358/2	51
9	رمت بخيوط النور كهربة الفجر	11_3/2	50
10	متى انت عن أحموقة الغي نازع	223_213/2	50
	مجموع الأبيات المختارة		575
	جملة عدد الأبيات في الديوان		د،د؟
	النسبة المئوية		٪16

4 . تحديد اجرائي لمفهوم الاستعارة

لا يمكن القيام بإجراء قياس إحصائي دقيق للاستعارة دون أن نقدم بين يدي هذا العمل تحديدا واضحا لما نعنيه بالاستعارة ، وللتصنيف الذي ارتضيناه أساسا لعملية القياس .

وتتعدد النظريات التي تطرحها أعمال اللغويين والنقاد

والفلاسفة في مجال تفسير طبيعة الاستعارة ، وتحديد مفهومها .

وقد عقد الأستاذ ج . ج . موييج J.J.Moo I J في كتابه (Astudy of metaphor) [13] فصلا بعنوان (The theories of metaphor) صنف فيه هذه النظريات الى طائفتين : أولاهما نظريات أحادية monistic theories تقوم على إغفال الإشارة الى امتدادات المعنى الحرفي في التعبيرات الاستعارية . وثانيهما نظريات ثنائية dualistic theories تقوم على الاحتفاظ بالامتداد الحرفي في التعبيرات الاستعارية[14] . ويلاحظ في هذا الصدد وجود درجات متفاوتة في كلتا الطائفتين ، كما يلاحظ أن التفسير المدرسي للاستعارة في البلاغة العربية إنما ينتمي إلى النظريات الثنائية لا الأحادية .

ويحتاج النظر في أمر هذا التصنيف الى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، لوقوعه في الصميم من مسائل فلسفة العلوم . وما نظنه ممكنا أن توفي الخلاف بين هذه النظريات حقه عرضا وتحليلا وترجيحا في سطور قليلة نقدم بها لما نحن بإزائه من إجراء دراسة أسلوبية إحصائية للاستعارة .

بيد أن المنظور الأسلوبي الاحصائي يتمتع بميزة هامة - أشرنا اليها في موضع آخر - هي كونه « من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب ، وتمييز الفروق بينها - ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب ، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه[15] . واغتناما لهذه الميزة ، وتيسيرا لمهمة التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة نورد التعريفات الإجرائية التالية للمفاهيم الأساسية المعتمدة في هذا البحث :

● الاستعارة هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي . ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Somantic deviance تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة . وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع .

● يتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص Features transfer من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر . ومثال ذلك قول شوقي في الهمزية :

ولد الهدى فالكائنات ضياء .. **وفم الزمان تبسم وثناء .**

حيث نقل خاصية « الولادة » وهي خاصية حيوية الى معنى مجرد هو «الهدى» كما أضاف «الفم» وهو شيء حسي يستخدم في تسمية العضو المعروف في الكائن الحي الى «الزمان» وهو معنى مجرد وكلاهما مما أطلقنا عليه «الاستعارة» الإحيائية animation وسيأتي بيان هذه الأنواع تفصيلا إن شاء الله .

● يتخذ المركب اللفظي Collocation في التركيب اللغوي شكل مركب Collogation . وبذلك يمكن تحليل المركب اللفظي «ولد الهدى» نحويا الى «فعل مبني للمجهول + نائب فاعل » ، كما يحلل المركب اللفظي « فم الزمان » إلى « مضاف + مضاف إليه » . ويعتبر أولهما « مركبا فعليا » وثانيهما « مركبا إضافيا » . وسيأتي شرح المراد بهذين المصطلحين وما جرى مجراهما .

5 . تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي

لابد لتصنيف الاستعارة بحسب نقل الخواص الدلالية - اذا ما أريد له أن يكون مستوعبا وشاملا - من أن يرتكز على تصنيف واسع للخواص الدلالية المتعلقة بالأشياء والأحداث . غير أن مرادنا من هذا البحث أن نقدم معالجة أسلوبية إحصائية هي أقرب الى ضرب المثل

---

(13) J.J.A. Mooij « A Study of Metaphor », North-Molland Linguistic series, 27'' 1976, pp. 29-38.
(14) Ibid, pp. 36-37.

(15) « الأسلوب » للمؤلف ص ، 37

التوضيحي منها الى المعالجة الشاملة . ومن ثم تابعنا في بحثنا هذا جورج لاندون في اكتفائه بتصنيف ثلاثي للاستعارة تبعا لنوعية الخواص المنقولة وهي :[16] .

● **الاستعارة التجسيدية** reification

وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها الى **جماد** concrete بأخرى تشير دلالتها الى **مجرد** abstract ومثالها قول شوقي (كبار الحوادث) :

هيكل **تنثر الديانات** فيه . . . فهي والناس والقرون هباء وقوله أيضا (الهمزية) .

والوحش يقطر سلسلا من سلسل . . واللوح والقلم البديع رواء .

● **الاستعارة الإحيائية** : animation

وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الانسان ، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى **مجرد** أو **جماد** . ومثالها قول البارودي (هو البين) :

لقد تعب الوابور بالبين بينهم فساروا ولازموا رحالا ولا شدوا

وقول شوقي (كبتار الحوادث) :

لثبت مصر في الظلام الى أن قيل **مات الصباح والاضواء**

● **الاستعارة التشخيصية** : personification

وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير **إلى خاصية** بشرية ، والأخرى إلى جماد أوحى ، **أو مجرد** . **ومثالها** قول الشابي (يا شعر) .

فلعل قلب الليل أرحم **بالقلوب الباكية**

(**حي + بشرى**).

(16) George M. Landon, « The Quantification of Metaphoric Language in the Verse of Wilfred Owen » in **Statistics and Stylidtics »** *ed. by L. Dolezel* and *R.WB* aify, New York, *1969*, p. 172.

وقوله (قلب الأم) :

الدهر يدفن في ظلام الموت حتى الذكريات

(مجرد + بشرى)

وقول شوقي (الهمزية) .

يمشون **تغضى الأرض** منهم هيبه وبهم حيال نعيمها اغضاء

(بشرى + جماد)

6 . **تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي**

أحصى جورج لاندون من أنواع المركبات النحوية في دراسة الاستعارة[17] :

1 ـ **المركب الفعلي** :

ويمثله في الانجليزية التركيب « اسم + فعل » . وقد توسعنا في مفهوم المركب الفعلي في هذا البحث ليشمل .

☆ فعل (مبني للمعلوم) + فاعل .

ومثاله قول شوقي (صدى الحرب) .

أمولاء غنتك السيوف فأطربت . . . **فهل ليراعي أن يغني** فيطرب .

☆ فعل (مبني للمجهول) + نائب فاعل .

ومثاله قول شوقي (كبار الحوادث) .

ولد الرفق يوم مولد عيسى . . . والمروءات والهدى والحياء .

☆ اسم + فعل (مبني للمعلوم) .

ومقاله قول شوقي (الهمزية) .

الخيل تأبى غير أحمد حاميا . . . وبها إذا ذكر اسمه خيلاء .

☆ اسم + فعل (مبني للمجهول) .

ومثاله قول الشابي (الغاب) :

أو عالم مازال يولد في فضاء الكون بين غياهب وسدام

2 . **المركب المفعولي** :

ويتركب من « فعل + مفعول » .

(17) Ibid, pp. 170-71.

ومثاله قول الشابي (الغاب) :

وذروت أفكاري الحزينة للدجى ونثرتها لعواصف الأيام

3 . **المركب الوصفي** :

ويختلف تركيبه بين الانجليزية والعربية - كما هو معروف - من جهة تقدم الصفة على الموصوف أو تقدم الموصوف على الصفة . ويحصل المركب الوصفي في العربية بالتركيب « موصوف + صفة » .

ومثاله قول الشابي (يا شعر) :

ما للمنية لا ترق على **الحياة النائحة**

ويلاحظ أننا نعني هنا الصفة المفردة فلا يدخل تحت الصفة ما كان منها جملة أو شبه جملة في عرف النحاة .

هذا ، وقد أضفنا الى أنواع المركبات التي اقترحها لاندون نوعا رابعا هو :

4 . **المركب الإضافي**

ويتركب من « مضاف + مضاف إليه » ومثاله قول البارودي : رضيت من الدنيا ...) .

ابن الدهر الا أن يسود وضيعه

ويملك أعناق المطالب وغده

ولهذا النوع في تشكيل الاستعارة العربية أهمية خاصة ، وسيظهر ذلك جليا في نتائج القياس الإحصائي فيما بعد .

ويحصل لنا - مما سبق - تصنيف للاستعارة باعتبارين :

أولهما : الاعتبار الدلالي ، وبه تنقسم الاستعارة ، بما هي مركب لفظي ، الى تجسيدية وإحيائية وتشخيصية .

وثانيهما : الاعتبار النحوي ، وبه تنقسم الاستعارة ، بما هي مركب نحوي ، إلى فعلية ومفعولية ، ووصفية واضافية .

7 . **طريقة عن الكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها**

أفاد لاندرون من مفهوم الجملة النواة Kernal sentsnce في النحو التحويلي التوليدي ، تلك التي عرفها تشومسكي بقوله :

« إنها جمل من نوع يمتاز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل[18] .

واقترح لاندون للكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها الدلالية والنحوية تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحوية التي سبقت تسميتها . وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة . Kernalization ، وبهذا التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات[19] .

ونسوق هنا مثالا نوضح به عملية التبسيط ، والكيفية التي تستخدم بها في الكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها ، ولنتأمل هذين المقطعين من قصيدة الشابي « ياشعر » :

ردد على سمع الدجى أنات قلبي الواهية
واسكب بأجفان الزهو ر دموع قلبي الدامية
كم حركت كف الأسى أوتار ذياك الحنين
فتهاملت أحزان قلبي في أغاريد الانين

وباستخدام طريقة التبسيط تحصل لنا سلسلة من الجمل تتضمن عددا من المركبات اللفظية ، وقد ميزناها بوضع خط تحتها مع بيان خصائصها ، وذلك على النحو التالي :

1 - **ردّد الشعر** : مركب استعاري ، تشخيصي ، فعلي .

2 - ردد الشعر **أنات القلب** : مركب استعاري ، تشخيصي ، إضافي .

4 - ردد الشعر الأنات على **سمع الدجى** : مركب استعاري ، إحيائي ، إضافي .

7 - **حركت الكف** : مركب ، غير استعاري ، فعلي .

---

(18) N. Chomsky ; « Aspects of the theory of syntax », M.I.T. Press, 1975 - pp. 17-8.
(19) See, Landon ; op. cit. p. 170.

8 ـ حركت الكف **الأوتار** : مركب غير استعاري مفعولي .

9 ـ حركت **كف الأسى** الأوتار : مركب استعاري ، تشخيصي ، إضافي .

10 ـ حركت الكف **أوتار الحنين** : مركب استعاري ، تجسيدي ، إضافي .

11 ـ **تهاملت الأحزان** : مركب استعاري ، تجسيدي ، فعلي .

12 ـ تهاملت **أحزان القلب** : مركب استعاري ، تشخيصي ، إضافي .

13 ـ تهاملت أحزان **قلب الشاعر** : مركب غير استعاري ، إضافي .

14 ـ تهاملت الأحزان في **أغاريد الأنين** : مركب غير استعاري ، إضافي .

ذلكم هو التطبيق العربي للطريقة التي اقترحها لاندون في الكشف عن الاستعارة وتحديد خصائصها ، وقد تابعناه في استخدامها على النحو السابق . وقد تم إعمالها في فحص ما يقرب من ألفي بيت من الشعر للشعراء الثلاثة بالنسب التي أسلفنا بيانها في الفقرة الثالثة .

8 . **خطوات القياس**

تشتمل عملية القياس بالنسبة لكل قصيدة من القصائد المدروسة على الخطوات الآتية :

(1) حصر جميع المركبات اللفظية سواء منها ما كان استعاريا أو غير استعاري ، مع كتابة كل مركب لفظي في بطاقة مستقلة .

(2) تسجل على كل بطاقة خواص المركب اللفظي بحسب موقعه من التصنيف الدلالي والتصنيف النحوي . وذلك بتحديد موقعه من التقابلات التالية :

(أ) استعاري / غير استعاري .

(ب) تجسيدي / إحيائي / تشخيصي .

(ج) فعلي / مفعولي / وصفي / إضافي .

(انظر المثال التوضيحي في الفقرة السابقة) .

(3) فرز البطاقات المشتملة على مركبات استعارية والبطاقات المشتملة على مركبات غير استعارية كلّ على حدة .

(4) تصنيف البطاقات المشتملة على مركبات استعارية بحسب الأنواع الدلالية إلى تجسيدية واحيائية وتشخيصية كل على حدة .

(5) تصنيف كل نوع دلالي من الأنواع الثلاثة السابقة حسب أنواع المركبات النحوية إلى فعلية ومفعولية ووصفية واضافية .

(6) في كل الخطوات السابقة تجرى عملية إحصاء لتحديد الكميات الآتية اللازمة لإجراء التشخيص الاحصائي :

(أ) المجموع الكلي للمركبات اللفظية (بنوعيها الاستعاري وغير الاستعاري) .

(ب) عدد المركبات اللفظية **الاستعارية** .

(ج) عدد المركبات اللفظية **الاستعارية** التجسيدية .

(د) عدد المركبات اللفظية **الاستعارية** الإحيائية :

(هـ) عدد المركبات اللفظية الاستعارية التشخيصية .

(و) عدد المركبات النحوية الفعلية والمفعولية والوصفية والإضافية في كل نوع من الأنواع الدلالية السابقة .

وحين نصل الى تحديد الكميات المذكورة ونسجلها في القائمة الخاصة بكل قصيدة تكون البيانات اللازمة لاجراء التشخيص الأسلوبي الاحصائي قد توافرت ولم يبق الا تحليلها ، واستكناه الدلالات الكامنة وراءها .

9 . **نتائج القياس**

يتضمن الجدول الرابع تسجيلا لنتائج تطبيق الخطوات السابقة على قصيدة الشابي « يا شعر » . وقد أثبتناه هنا بوصفة مثالا نمطيا لبقية الجداول المصممة لهذا الغرض ، ومجموعها عشرون جدولا هي عدد القصائد المختارة للشعراء الثلاثة .

وباستخدام المعطيات الواردة في الجداول العشرين تم وضع ثلاثة جداول أخرى تحمل الأرقام (5) و (6) و (7) أُمْحِضَ الأول منها لعرض المعطيات المتعلقة

بالخواص الدلالية والنحوية للاستعارة في مجموع القصائد المختارة للبارودي ، وكذلك كان شأن الجدولين الثاني والثالث بالنسبة لشوقي والشابي .

جدول رقم 4

مثال : لنتائج قياس قصيدة واحدة

القصيدة : » يا شعر «

الشاعر : الشابي

المصدر : أغاني الحياة 35 ـ 41

عدد الأبيات : 98

* مجموع المركبات اللفظية 312
* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية 121
* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية 191
* كثافة اللغة الاستعارية 61

جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
تجسيدية	51	27
إحيائية	51	27
تشخيصية	89	46
المجموع	191	100

جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية

النوع الدلالي / النوع النحوي	تجسيدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
مركب فعلي	5	28	39	72
مركب مفعولي	6	5	5	16
مركب وصفي	4	6	18	28
مركب اضافي	36	12	27	75
المجموع	51	51	89	191

جدول رقم 5

نتائج القياس بالنسبة لمجموع قصائد البارودي العشر

* مجموع المركبات اللفظية 2420
* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية 1765
* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية 655
* كثافة اللغة الاستعارية 27

جدوب التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
تجسيدية	164	25
إحيائية	218	33
تشخيصية	273	42
المجموع	655	100

جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية

النوع النحوي / النوع النحوي	تجسيدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة المئوية
مركب فعلي	28	156	165	349	53
مركب مفعولي	41	11	26	78	12
مركب وصفي	6	8	18	32	5
مركب إضافي	89	43	64	196	30
المجموع	164	218	273	655	100

جدول رقم 6

نتائج القياس بالنسبة لمجموع قصائد شوقي الخمس

* مجموع المركبات اللفظية 3727
* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية 2532
* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية 1195
* كثافة اللغة الاستعارية 32

1 . جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
تجسيدية	307	26
احيائية	476	40
تشخيصية	412	34
المجموع	1195	100

2 . جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية

النوع الدلالي / النوع النحوي	تجسيدية	احيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة المئوية
مركب فعلي	66	359	258	683	57
مركب مفعولي	86	43	45	174	15
مركب وصفي	37	30	28	95	8
مركب اضافي	118	44	81	243	20
المجموع	307	476	412	1195	100

جدول رقم 7

نتائج القياس بالنسبة لمجموع قصائد الشابي الخمس

* مجموع المركبات اللفظية 1301
* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية 625
* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية 676
* كثافة اللغة الاستعارية 51

1 . جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
تجسيدية	197	29
إحيائية	148	27
تشخيصية	295	44
المجموع	676	100

2 . جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية

النوع الدلالي / النوع النحوي	تجسيدية	احيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة المئوية
مركب فعلي	24	91	118	233	34
مركب مفعولي	24	10	11	45	7
مركب وصفي	33	43	78	154	23
مركب إضافي	116	40	88	244	36
المجموع	197	184	295	676	100

(يتبع)



مدرسة الفنون الجميلة في تونس 1923-1966

خالد الأصرم

لم تكن فكرة تكوين أوّل مركز رَسْمي لتعليم الفنون الجميلة (في تونس ما قبل الإستقلال) عفوية أو طارئة ، بل جاءت لِإسْتِجَابة ملحة كانت الأوساط الفنية

قد عبّرت عنها أثناء لقاء خاص تَمّ بينها وبَيْنَ «لوسيان سان» المقيم العام الفرنسي في ذلك العهد .

في سنة 1923 ، وباقتراح من «بوايي» متفقّد الفنون

الجميلة في إدارة التعليم العمـومي ، أُختِيرَ الـطابق الأول[1] من دار ابن عَيّاد في مدينة تونس العربية ليكون أوّل مقرّ رَسْمي للمركـز الـذي خصّص لـه «المجلس الكبير» ميزانية لا تَخْلُو من قِيمة لِاقتناء مجموعة من الكُتب الفنية (التعليمية في معظمها) . كما تَمَّ الاحتفاء ، فيما بعد ، بالعديد من اللوحـات الزيتيـة والقطع النَّحْتِيّة والتحف البديعة التي أَهْدَتْهَا بعض المتاحف الفرنسية إلى المَرْكز .

كـانت الـدروس الـنظريـة من نصيب « بـوايي » المتخصص في تاريخ الفنون الأوروبية عامة ، والفرنسية خاصة ، فكان يقدّمها مَرّة كل أسبوع لتلاميذ المركز . أمّا الدروس التطبيقية في فنون الرسم والنحت والحَفْر ، فكـانَت من نصيب «أنـطوان فـرجـو»[2] و «ألكسنـدر فيشي »[3] كان معظم تـلاميذ المـركز من أبنـاء الجالية الأوروبية عامة ، والفرنسية والايطالية خاصة . أمّا عدد التلاميذ التونسيين ، فكان قليلاً جدّا .

ومعـروف أن يحيى التركي هـو أوّل المنتمـين (سنة 1926) من التونسيين الى المركز ، ثمّ لحق به (فيما بعد) علي بن سالم وعمارة دبش وحاتم المكّي وغيرهم من رُوّاد الحركة الفنية التشكيلية في تونس .

ان أوّل جماعة أقـامت أوّل معرض لهـا سنة 1934 كانت تتكوّن من ليفي وللّوش وبوشارل ، ومن الرسّام الايطالي الأصل ، التونسي المولـد كوربـورا[4] ، وكان


جول للّوش


كوربورا


فرجو

(1) كان الطابق الأوّل من دار ابن عيّاد في أوائل هذا القرن مَرْسَمًا للرسام الفرنسي « بيار جوردو » الذي كان من مُؤسسي مَعَارض الصالون التونسي . . (سنة 1913) .

(2) أنطوان فرجو : فرنسي ، ولد سنة 1876 ، من رُوّاد الحركة الفنية التشكيلية في تونس .

(3) ألكسندر فيشي : فرنسي ، رسام وناقد تشكيلي ، من أساتذة المدرسة الصادقية . شارك في معارض جديرة بـالاعتبار . من مؤسسي « الصـالون التونسي » . مسؤول قسم الرسم في معهد قرطاج . بدأ نشاطه الفني منذ سنة 1900 تقريبا .

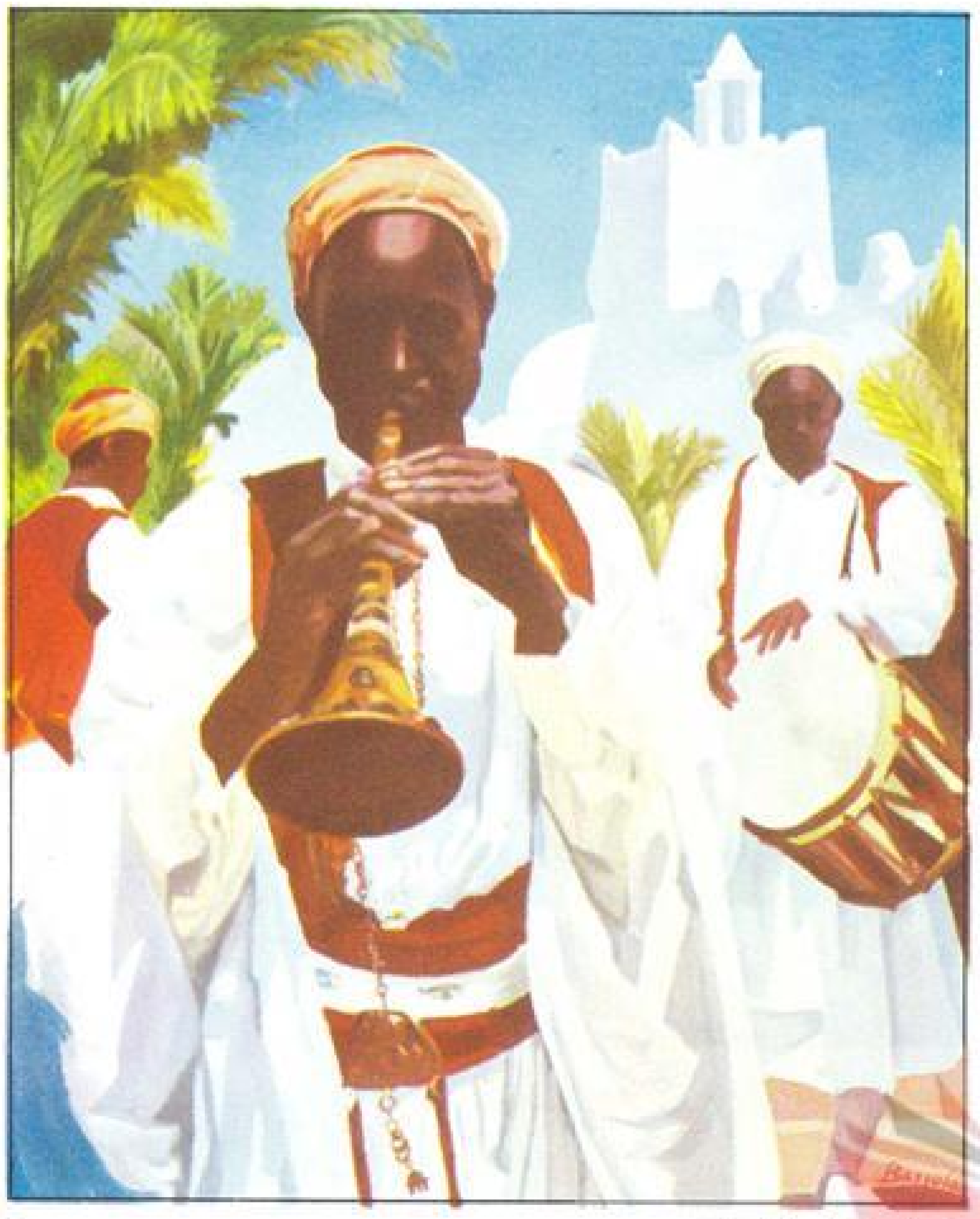
(4) كوربورا : إيطالي الأصل ، رسام مقتدر . تميّزت أعماله بتقْنيتها الجمالية المتطورة . عاد إلى إيطاليا حيث كسب مكانة فنيّة مُعْتَبرة .

يحيى التركي من التونسيين القلائل المشاركين في معرض تلك الجماعة ، ثُمَّ انضمّ إليه ، بعد سنوات ، عمّار فرحات وجلال بن عبد الله . ومن قبلهما كان علي بن سالم قد تَمَكّن من إثْبات حضوره الفنيّ في تونس وباريس ، ثمّ في البلاد الإسكندنافية منذ سنة 1944 .

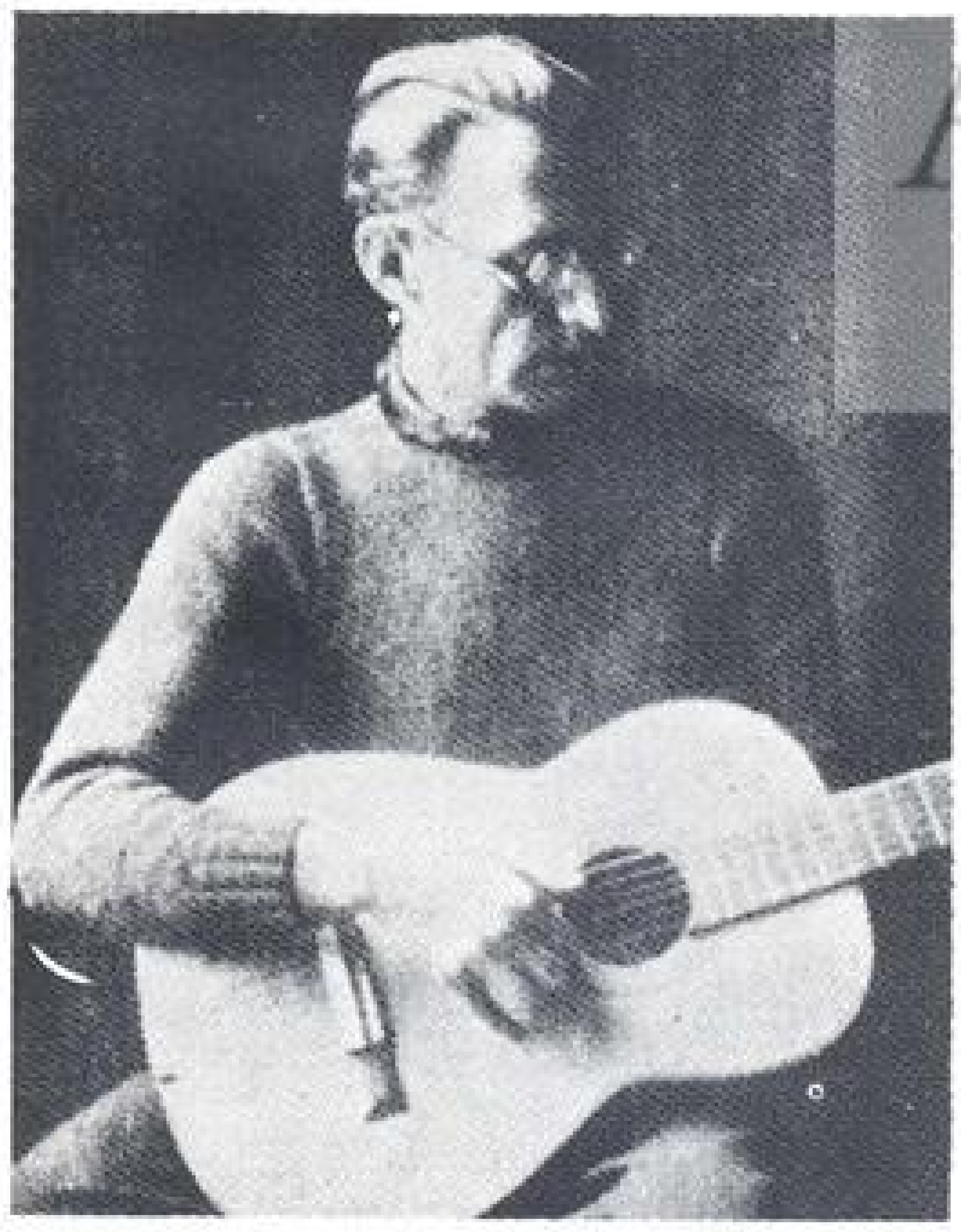
عندما أحيل «بوايي» سنة 1927 على المعاش، خَلفَه أنطوان فرجو كمدير للمركز ، وقد اتّخذَ الطّابق الأوّل مَقرًا لسكناه العائلي ، بينما اخْتِيرَ الجزء السفلي بِأَكْمَلِهِ لأقسام المركز وإدارته .

وفي أوّل أكتوبر 1930 أصبح المركز ، تطبيقا لقرار رسْمي ، يحمل تسمية جديدة ، هي « مدرسة الفنون الجميلة » . وبذلك تأسست هذه المدرسة متأثّرة بالمناهج التعليمية المُتبَعَة في باريس خاصة . وكانت الدروس مُكَرَّسة أسَاسًا لفنون الرسم الزيتي والمائي .

في سنة 1945 اهتمت ادارة المدرسة بفن المعمار ، ثمّ بالفنون الزخرفية (الخزف ، الزُّجَاجيات ،



● لوحة لبوشارل



● بوشارل

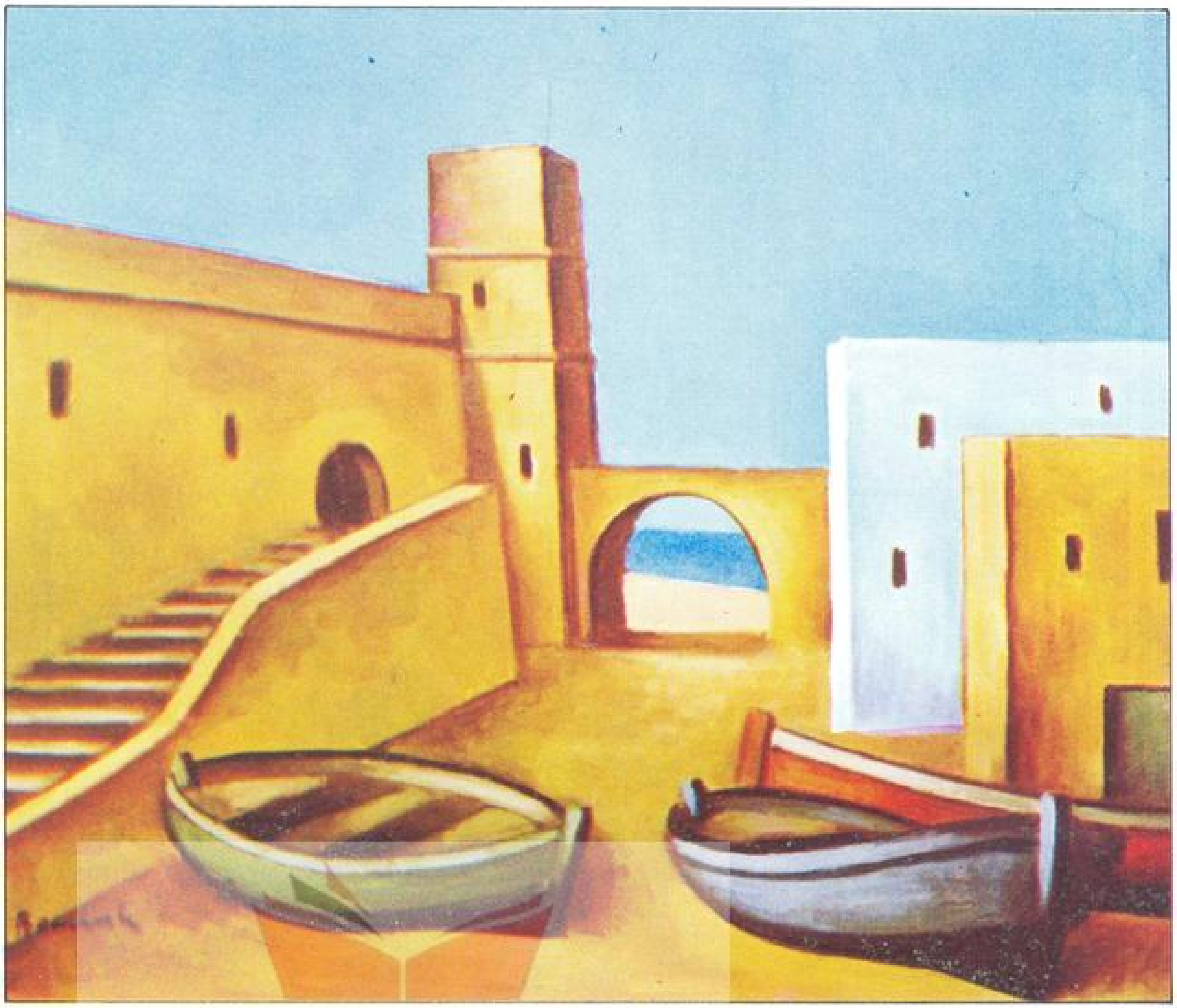


● فرجو يتوسط تلاميذه في مرْسمه بدار ابن عَيّاد

الفسيفساء . . .) ، وقد تَمّ ذلك حوالي سنة 1949 في عهد إدارة بيار برجول[5] .

وعندما تضاعف عدد التلاميذ ، وأصبحت دار ابن عيّاد غَيْر كافية لاحْتضان عددهم وتعذّر الانتفاع بكل الامكانيات المتاحَة ، تمّت نُقْلة المدرسة الى بناية جديدة في منطقة باب سيدي عبد السلام . وقد أشرف المقيم العام بيار فوازار (يوم 16 أكتوبر 1953) على تدشين المقر الجديد بحضور نخبة من الاداريين والمثقفين الفرنسيين والتونسيين .

(5) بيار برجول : فرنسي المولد (1897) ، من قدماء مدرسة باريس للفنون . أحد رواد الرسم الفرنسي في تونس . له مشاركات هامة في معارض تونسية (وعالمية ، في باريس بالخصوص) .



● لوحة لبرجول

كان تلاميذ المدرسة قد بدأوا - منذ حوالي سنة 1929 - في تنظيم معارض سنوية دَورية لأعمالهم الفنية في قصر الجمعيات الفرنسية (دار الثقافة ابن خلدون حاليّا)، كما شارك العديد من أساتذة المدرسة في تلك المعارض التي لقيت من السلط الفرنسية والتونسية الكثير من الاستحسان والعناية والتشجيع .

وكان الأسلوب الفني الأكثر تداولا ورسوخا في المدرسة هو الأكاديمي البَحْت ، وإن ظهر ، أحيانًا ، في مَظْهر جديد يَنِمُّ عن رغبة واضحة في التمكّن ، تَقْنِيًّا وَجماليًّا ، من أساليب الفنون الاغريقية والرومانية باعتبارهما المثل الفنيّ الأعْلى السّائد في البلاد الأوروبية .

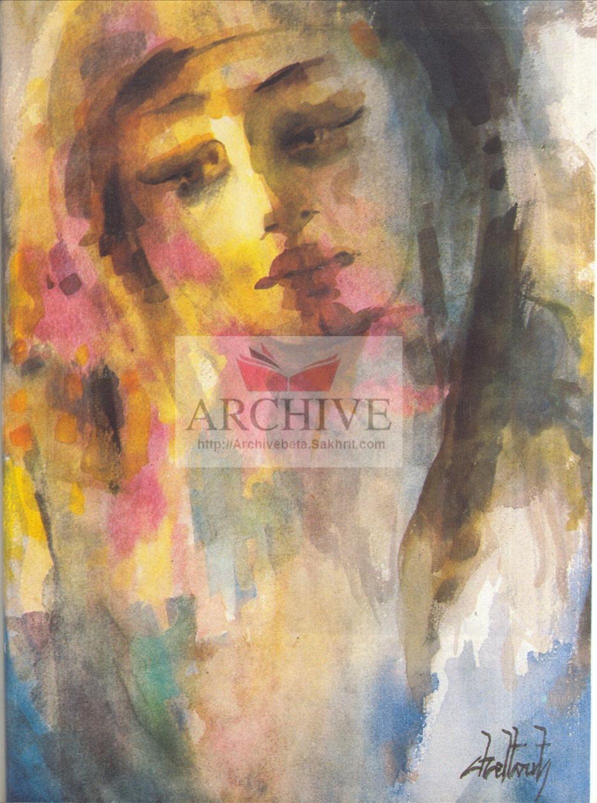
ولم تكن الأساليب الحديثة مَرْغوبة في الغالب ، إذ اعْتُبِرت مجرّد مُحَاولات « طائشة » لا يُجوز أخذها بِعَيْن الإعْتِبَار .

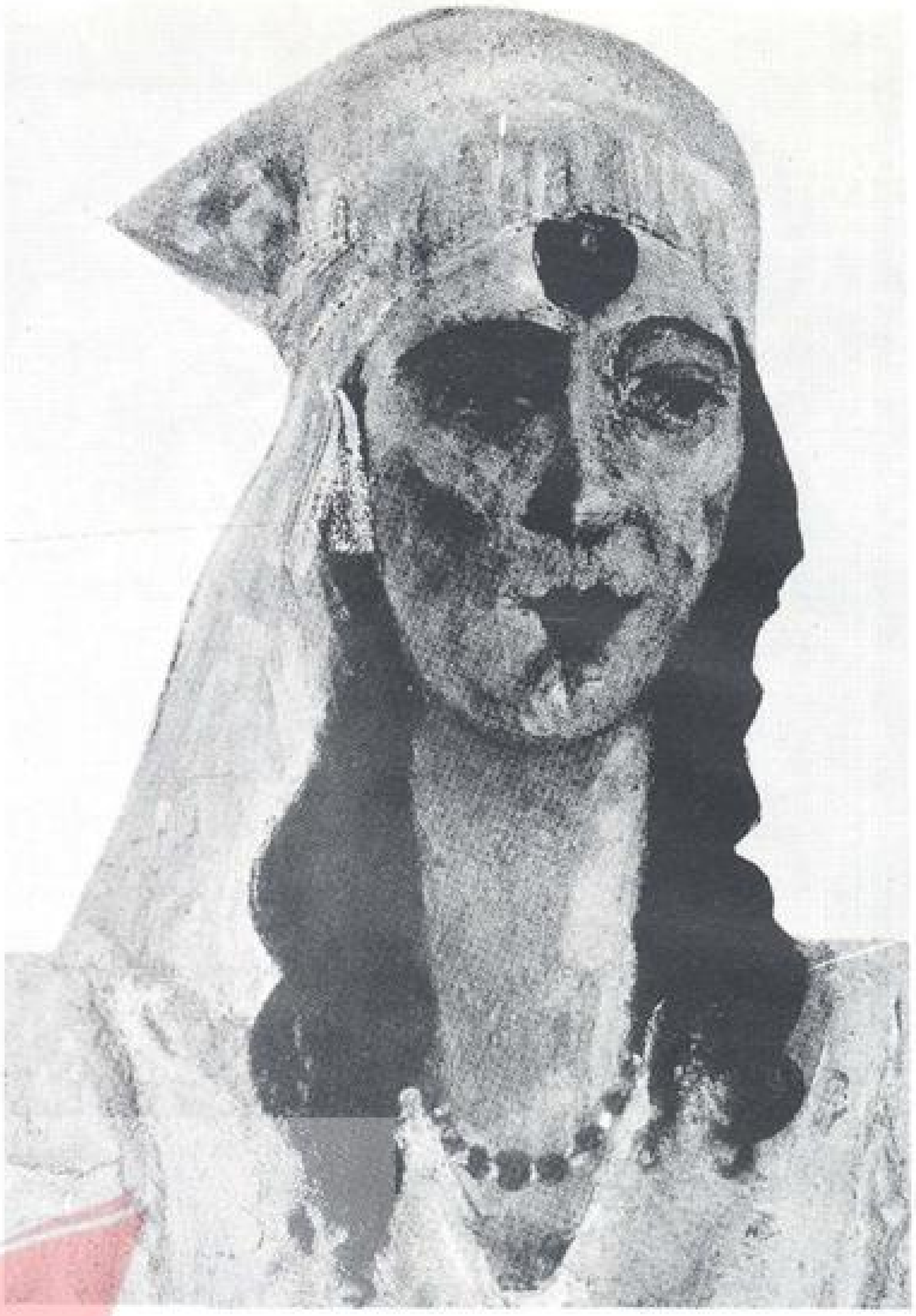
لكن بعض أعمال فرجو وبرجول وفيشي بَدَت ، في وَقْتها - كأنها محاولة شبْه توفيقية بَيْنَ ما نُسَمّيه اليوم ،



● قاعة دروس الرسم والنحت ، (سنة 1954)

(بشيء من التحفظ) بالأصالة والتفتّح ، أو ، اذا صَحّ التعبير أيْضًا ، بِالتراث والمعاصرة ! ولاشك ان مجمل اعمال هؤلاء الفنانين المتأثرين - خاصة - بالأساليب





● لوحة علي بن سالم

التقليدية الفرنسية كان لا يخلو ، أحيانًا ـ من طابع فولكلوري تونسي مميّز . وقد يكون من الصحيح الاعتقاد بأن رمزية بعض لوحات فرجو كانت مستوحاة من أسلوب أستاذه البارع جوستاف مُورُو . وكان فيشي ، الفنان المثقف بحق ، من الموهوبين في فن البرتريه (رسم الوجوه والأشخاص) بأسلوب واقعي ثابت ، بينما كان مُولعًا أيضًا بالأسلوب التنقيطي في لوحاته الطبيعية . أمّا برجول المأخوذ بالأضواء والألوان والظلال التونسية ، فكان بارعًا ، في حُدُود اختصاصه ، في رسم مشاهد حيّة من المجتمع التونسي في حياته اليومية المألوفة .

وكان من الطبيعي أن تنعكس أساليب هؤلاء «الأساتذة» على أعمال تلاميذهم التونسيين أيضا ، فقلّدوها أحسن تقْليد بِغَير أن يتفطّنوا لسلبيّاتها الكثيرة ، المتمثلة ، بصفة ملحوظة ، في طابعها العرقي ونزوعها الإسْتِعْمَارِي ، لا جدال في أن «مدرسة الفنون الجميلة» في بدايتها التأْسيسية الأولى كانت بعيدة كل البعد عن



● لوحة يحيى التركي

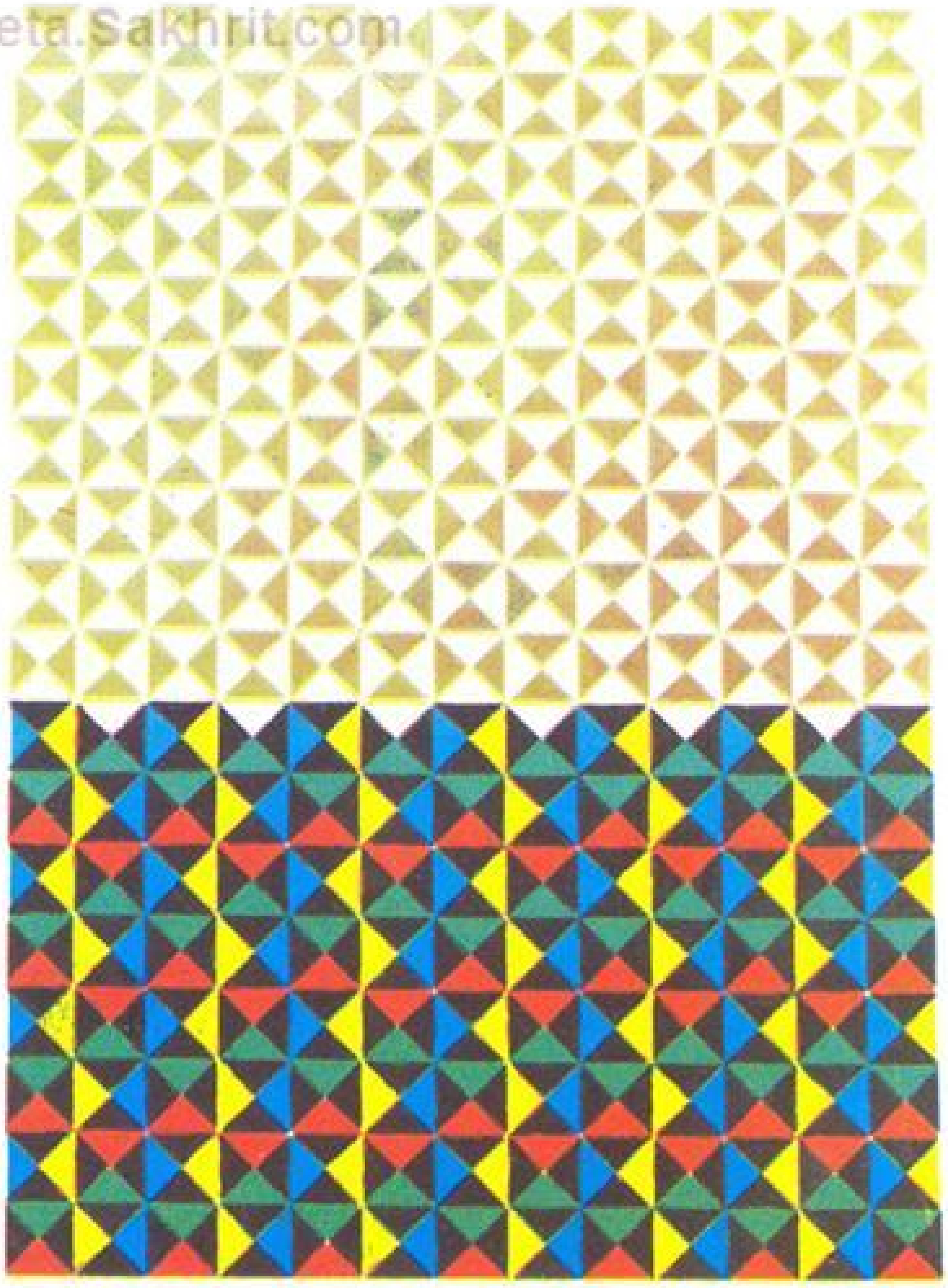
الواقع التونسي ، غَيْر مُكْتَرِثة بخصوصيته الوطنية ، آخذة بالأساليب الاستشراقية المُوغلة في استنقاص الأهالي والتعصّب ضدّهم ، ولم يكن للتونسيين القلائل المُنْتَسِبين إليها القدرة على تغْيير سياستها الاحتوائية مِمّا جعل بعضهم يَنْبذُون أساليبها ويَسْعون شيئا فشيئا للتّخلص من تأْثيراتها السلبية عَلَى تَوَجّهاتهم الفنية والثقافية الخاصة بهم والنابعَة أَصْلاً من عراقة انتمائهم الى التراث العربي الاسلامي . وكان يحيى التركي ، ومن بعده علي بن سالم وحاتم المكّي وعمّار فرحات (وغيرهم . . .) من أوائل الفنانين التونسيين الواعين الذين تَفَرّدُوا بأشكال مختلفة على نمطية الأساليب الاستشراقية المهيمنة في سنوات ما قبل الاستقلال .

عندما رجع برجول الى باريس في أواخر جوان 1966 بعد انتهاء مهمته كَآخِر مدير أجنبي لمدرسة الفنون الجميلة ، كانت الرسامة صفية فرحات ، أول تونسية تتولى مسؤولية « تونسة » هذه المدرسة ، قد بادرت ، بالتعاون مع نخبة من الفنانين التونسيين ، بإعادة برمجة المناهج التعليمية وتطهيرها ممّا علق بها من الأدران الاستعمارية وتقريبها أكثر فأكثر من الواقع التونسي الحي والمتطوّر نحو الأفضل .

خالد الأصرم

معرض تشكيلي

معرض المفردة التشكيلية



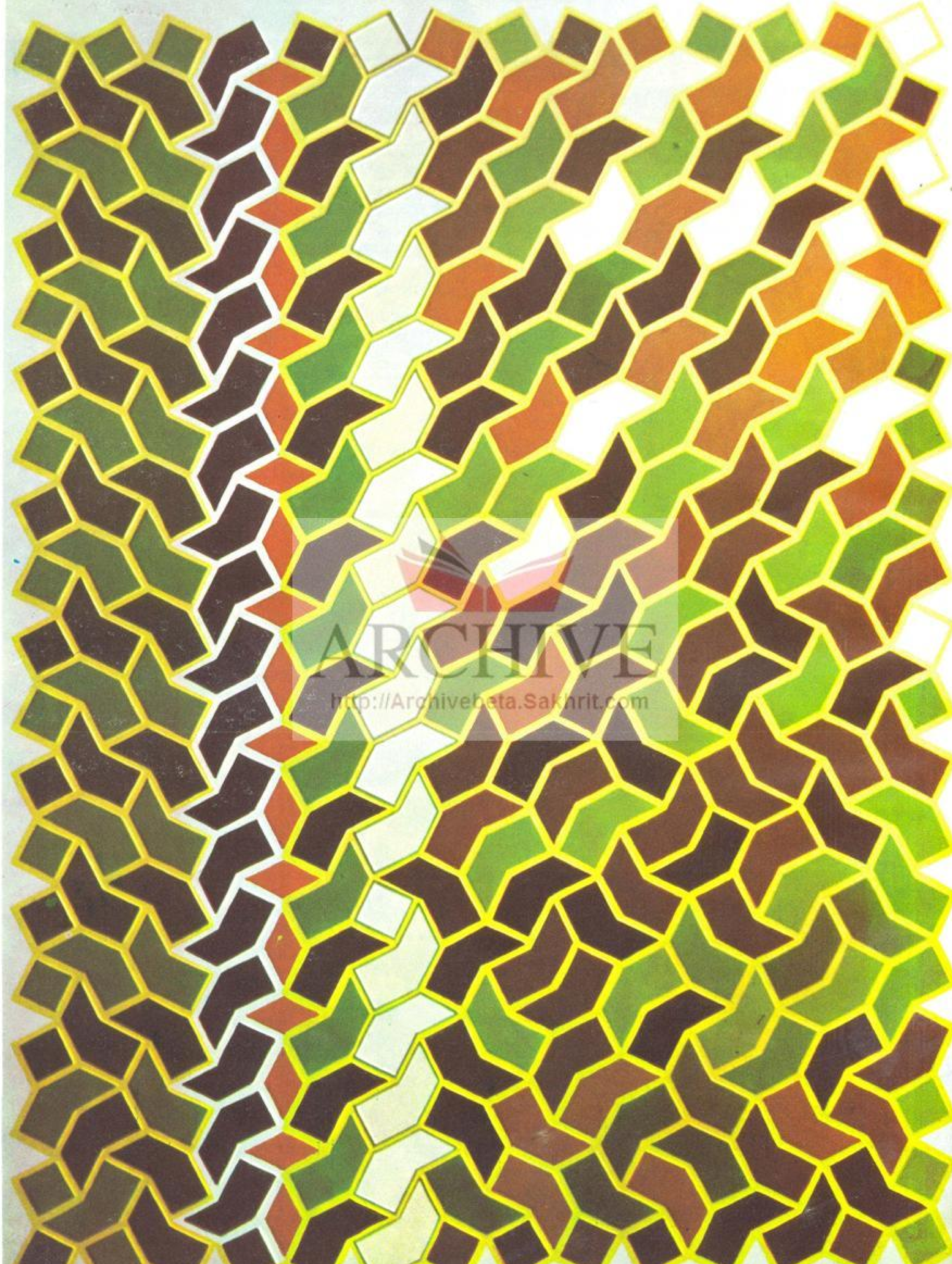
دخلنا مع هذا المعرض عالم الذاكرة . الذاكرة المرسومة والمنقوشة والمنحوتة على جدار ، على باب ، في مسجد ، على سقف قبة ، على صومعة ، في نسيج ، في إناء ، في كتاب ، في فسيفساء . **وكانت الأشكال المفردة ، تعيد نفسها وتخترق الزمان والمكان** . . . من فسيفساء رومانية الى نقوش جصّية إسلامية ومن أنصاب فينيقية الى تكوينات تشكيلية حديثة .

وعندما نحاول تعريف **المفردة التشكيلية** يتراءى لنا أننا « عقلناها » في بنية هندسية كلامية ، ويصطدم تحديدنا العقلي بواقع التحرك البنائي ، **بتجوال المفردة في اتجاهاتها اللامتناهية وفق نور يشع منها وعليها** . ويتيه تعريفنا في متاهة « اللعبة التشكيلية » فاذا المفردة على صفتها المفردة لا تتّفق مع ما يمكن أن تولده من توافقات وتفاعلات بالفعل الممارس عليها لونا ومادة ونسقا . . .

تكرار منتظم ، تكرار لا منتظم ، توافق ، تماثل ، تماثل شكلي ، تناقض لوني ، تغير ، تتابع . . تواتر . . إيقاع وامكانات تحوّل شكلي ولوني لا متناهية . حقائق انكشفت لنا لندرك بالذوق متعتها وتنفذ المفردة الى الإبداع وتسجل حضورها المتجدد بعد أن سجلته عبر الحضارات المتعاقبة وكانت حقلا خصبا نهل منه العالم والفنان نهلا . . وكان اهتمام الفنان ، دافعه حب الصياغة ورغبته في البناء وغزو انماط الحيّز العديدة منتجا حقولا من المفردات الجديدة . . . **وفي خضمّ الانتقال من النظر الى العمل تقوم « المفردة » برحلتها الأزلية وتسجّل حضورها في الامتداد والزمن فتحرك المساحات وتُضيء الفضاءات** .

ونبحث من جديد عن تعريف . . نبحث عن تعريف بسيط فإذا بالبساطة تندمج بالبديهي وإذا بالبديهي يستعصي على التعريف ولا نملك الا أن نقول كما قيل : المفردة التشكيلية شكل بسيط ينتج تكرار شبكة من المفردات ويكون هذا التكرار حسب اتجاه أو اتجاهين او أكثر . . .

وقد تبدو البساطة المتناهية للتعريف عائقا عن مواصلة



فهل إن المفردة ، كهذا الواقع الذي نستشفه من ردّنا الأشياء الى مكوناتها الأصلية وهكذا يستعصي علينا أمر تعريفنا لها ؟ إنها الشكل الواحد والقياس الواحد ؟ لقد كان اتفاقنا في مستوى الفرضية على أنها الشكل الواحد ذو القياس الواحد . وكان هذا الاتفاق منطلقا لتحليلات تخص شبكات ناتجة عن تكرار هذا الشكل الواحد . . .

وفي تأمل هذا الموضوع المحدد وبحثه ، تأمل في إبداعات الطبيعة والإنسان بتنوعها اللاّمتناهي نجدها تصطبغ بصفة التركيب « المفردي » .

إن جدار البناء ونسيج النّساج وهما من أقدم الصناعات التي عرفتها الانسانية يخضعان دائما الى مفهوم « المفردة » انها توحي للصانع بمبدإ عمله والمنطق الذي يطبقه في بناء فسيفسائه وإبداعاته الفنية بأشكالها وألوانها . **فالنسيج ليس الخيط بل هو الخيط مكرر بطريقة « مفردية » التركيب ، وحتى التغير الطارىء في مستوى أجزائه محدد بالتغاير في تطور مختلف أقسامها .**



فالمفردات التشكيلية تنتج بما توفره من امكانات التركيب والتناغم اطار تنوعات لا متناهية يحددها الفنان رغم أن مبدأها شكل « المفردة » في بساطته وقبوله للحركة المبدعة مذكرا بطواعية الطبيعة « لتقبل أفعال النفس وصورها الشريفة التامة » على حد تعبير أبي حيان التوحيدي .

المغامرة والنفاذ الى الأعماق . غير أنه بالتعمق في ذواتنا وعلاقاتها بالأشياء ندخل عالما من الألغاز لا قرار له **ويصبح البحث فيه مغامرة جمالية** . وتظهر المفردة في شكلها الحسّي واللاحسي . . . في شكلها المادي والمجرد . . . تبدو المفردة تجريدا نمارسه ، تحقيقا لذواتنا وتجاوزا لها . . . تجريدا لمكونات العالم المادي وإعادة لبناء ذلك التجريد ، إذ بتأملنا هذا العالم واكتناهنا أسراره الظاهرة والخفية ينبجس « الواحد » الذي يتكرر ويعاد صياغة وتشكيلا وفق كيفيات جوهرية تنبع منها « المفردة » موضوعا بالغ الثراء .



ويكـون تحليـل الأشكـال إلى شبكـاتهـا المفـرديـة التركيب ، وتكون المفردة سبيلنا وغرضنا وتكون ممارستنا تجاوزا لونا وصياغة وبحثا عن مفردات جديدة وتوليدا من المفـردات الأصلية وتنسيقـا جديـدا لهـذه المفـردات في تركيباتها اللونية واشعاعها الضوئي .

وفي الختام ها إن المفـردات التشكيلية تتبـيّن ويعود الـذّهن ليلتحم بـأول الأشكـال في انـطلاقهـا وتكـون « النقطة » رمزا للخالق في لغة التصوف موازية للواحد في لغة العدد ويكون « الخطّ » في جمعه للنقطتين رمزا « للعقل الكلي » في لغة التصوّف موازيا للاثنين في لغة العـدد وتجتمع نقـاط ثلاث عـلى قـطر دائـرة ويكـون « المثلث » أصل الأشكال وأصغرها على الاطلاق .. ثـلاثة خـطوط تلتقي في ثلاث نقـاط وتختلف المثلثات بـاختلاف وضـع النقاط ووضـع الخـطوط ، وتختلف اضاءة الأبيض والأسود . وتتوالد المثلثات بعضها عن بعض ويعطي كل ضلع إمكـانية جـديدة لمثلث جـديد وينفتـح البناء عـلى اللانهاية وينفذ النـور اللون لتبدأ « اللعبة التشكيلية » . لمعان .. تموّج .. اهتزاز .. تحرك في سكون وسكون حركـة . وينضاف لمثلث مـا مثلث آخر شبيه به ويكون المربّع ويستطيل المربع وتتعدد الأضـلاع فتتخمّس وتتسدّس وتتثمن وتـدور وينتـهي دورانها الى الـدائرة ، . . . تجريد ذهني تقابله في عـالم التصوّف رموز الكون الكبير في علاقاتها التوافقية بالكون الصغـير . . . رحلة عدديـة هندسيـة تجسمهـا الـذات الواعدة بوعي ذاتها في طريق متعاليـة ويكون انـطلاقها الجميل في نظر البعض جنونا ولكنّه في نظرنا أمتع أنواع الجنون .

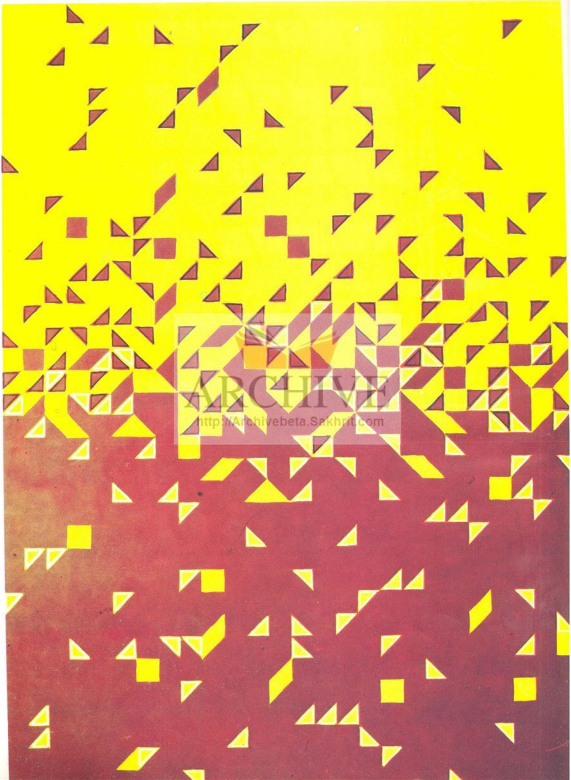
ويكون الحسن ممارسة وغاية . . . سلوكا ونتيجة ، قوانين تتجرد عن المادّة المشكّلة ويكون « **الحسن المدْرَكُ بحاسة البصر فمنه مـا تكون علته واحـدة من المعاني الجزئية التي في الصورة ومنها ما تكون علته مركبـة من المعاني وتأليفها** »* **ويكون اللون فاعلا للحسن كذلك الـوضع والتشابه والاختـلاف والتناسب فـاعلة أيضا للحسن . ويكون بحثنا عن الحسن الذي تألق ونحاول أن « نعقله » فـلا هو « معقـول » ولا هـو شـارد عن الذهن أو البصر .**

لقد تعاملنا مع « المفردة التشكيلية » تحليلا وصياغة فأدركنا أننا قد فتحنـا مجالا لا حـدّ له ولم يكن غـرضنا استجلاء مداه . وتبينت لنا حقيقة ما كنّا نشعر به في وعينا الغائب . . . حقيقة ما كان يغمرنا ولا نراه يقترب منا فنبتعد عنه ، بعد أن نبشنا في ذاكرة الأجداد المرسومـة والمنقوشة والمنسوجة ، ذاكرة الذكرى .. ذاكرتنا . فإذا هذا السّيل .. سيل **الأشكال المفردة المتعانقة في شبكاتها وبُناها اللامحدودة** . . . « **هندسة روحية » تطلب منـا إعادة الإعادة وتواصل التواصل وفق لا محدودية هياكلها في فضاءات الطبيعة وحيّز الصناعة عـلى حدّ سـواء .** فلندرك الغايـة .. ولندرك مـا توفـره لنا المفـردات من إمكانات الصناعة وحسن الصياغة لتلتذ أبصارنا وتطرب عقولنا .

الحبيب بيدة
رشيد الفخفاخ
نورالدين الهاني

---

* ابن الهيثم : كتاب المناظر ـ ص ص 307 ـ 308 .

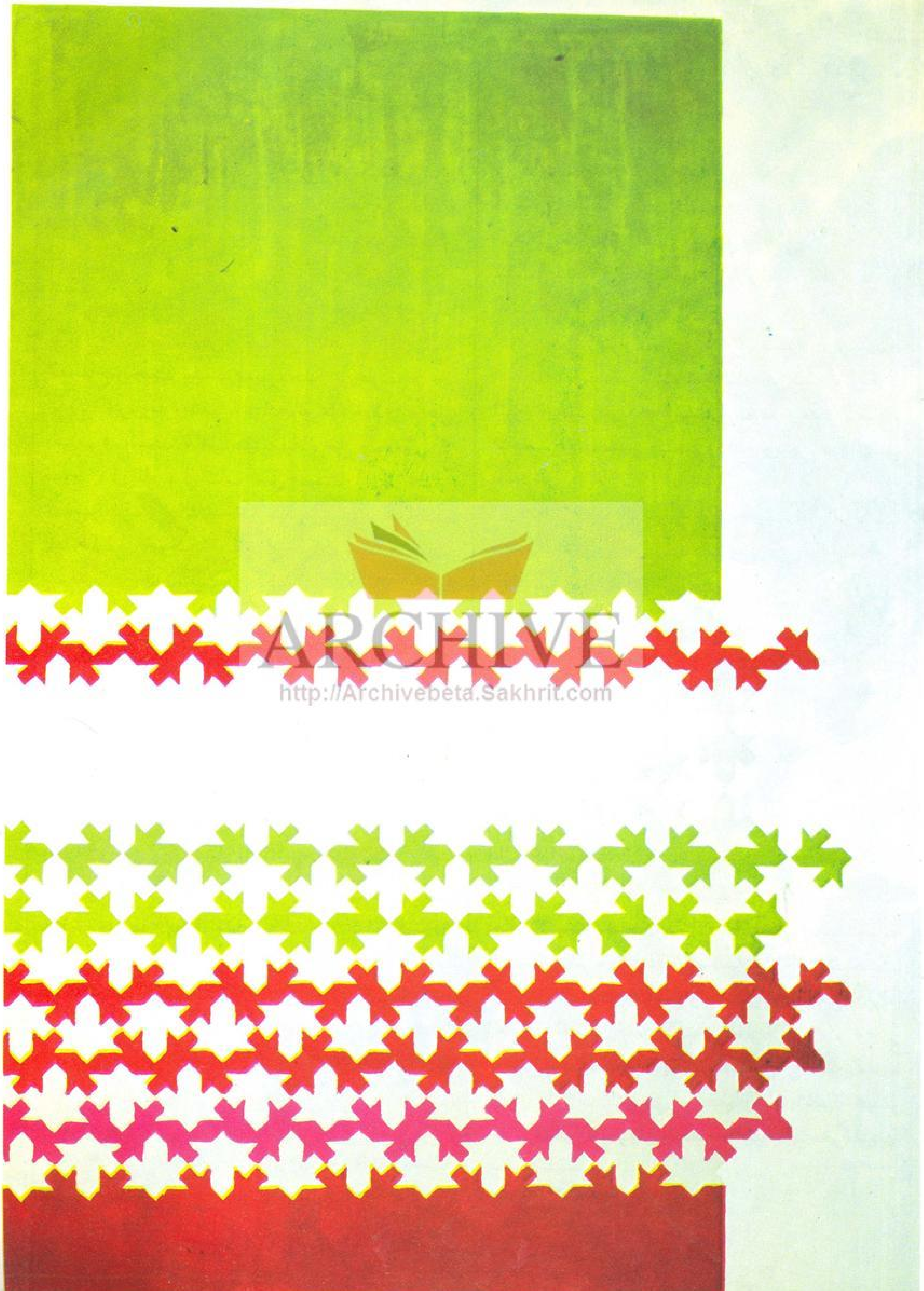


حول معرض "المفردة التشكيلية"

من التراث الى الحداثة



إنَّ التساؤل الكبير الذي يقف أمامه الفنان التشكيلي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين يتمثل في سبل العودة الى الموروث الثقافي والإستلهام من مكوّناته بنظرة حديثة . فالصدمة التي أحدثها إنفتاح الغرب على الحضارات الأخرى ، وخصوصا الشرقية منها ، وَلَّدَتْ تلك الحيرة التي ما لبثَت أن انعكست في أعمال معظم الفنانين العرب منذ ما يزيد عن الربع قرن . فالبحث عن الذاتية يبقى مرتبطا شديد الإرتباط بثنائية التقليد والحداثة ، بل أضحت هذه المفاهيم الينبوع الضروري الذي ينهل منه كلّ من يضع نفسه في تيار المعاصرة . وان



كانت نظرة الآخر (الغرب) على ذواتنا هي التي أكسبتنا شعورا بعمق موروثنا الثقافي فإن تغلغلنا في ذلك الموروث وفهمه يبقى الشرط الأساسي لبلورة جمالية أخرى .

وفي هذا الإطار مثّل معرض المفردة التشكيلية[1] الذي نظمه مركز الفن الحي لمدينة تونس إضافة هامة في سلسلة البحوث النظرية والعملية حول إنجاز عمل تشكيلي انطلاقا من بنية أساسها شكل واحد[2].

ويبقى هذا المعرض الذي ضَمَّ 155 عملا[3] مرتبطا بأسماء فنانين تشكيليين ثلاثة ـ نور الدين الهاني ورشيد الفخفاخ والحبيب بيدة ـ الذين دخلوا عن طريقه « عالم الذاكرة المرسومة والمنقوشة والمنحوتة على جدار ، على باب ، في مسجد ، على سقف قبة ، على صومعة ، في نسيج ، في إناء ، في كتاب ، في فسيفساء . . . »[4] .

عَمِلَ الفنانون الثلاثة مدّة سنة على اقتفاء أثر المفردة التشكيلية وإعادة هيكلة بناءها في خامات مختلفة (لوحات تحليلية ـ سجاد ـ نحت) . فكانت البداية تأمّل فيما يوجد حول الفنان من إبداعات الطبيعة والإنسان ، وكان التأمل في الأشكال المتعددة : خلايا جبح النّحل وفخار سجنان وآجر توزر ومنبر جامع عقبة بالقيروان ومحرابه وأبلطة سيدي قاسم الجليزي ومنسوجات قفصة وقابس . . . ثم كانت عملية التجريد والاستنباط وابتكار أشكال جديدة . وهكذا تبدو المفردة أوّلا في فرديتها ، ثم في تكرارها اللاّمتناهي ، وأخيرا تأتي المرحلة اللونية لتعطي عمقا آخر لتلك التكوينات .

وهكذا تتخطّي المفردة حقيقتها الأولى تحت تأثير عملية عقلية مدروسة لتِدرك آفاقا جديدة هي بمثابة الولادة الثانية إذ يتولّد الشكل من نفسه في حركية منشودة ، وتتناثر الأشكال على سطح اللوحة وفي تشابك خيوط السجاد وفي المادة المنحوتة : « . . . ثلاثة خطوط تلتقي في ثلاث نقاط وتختلف المثلثات باختلاف وضع النقاط ووضع الخطوط وتختلف اضاءة الأبيض والأسود وتتوالد المثلثات بعضها من بعض ويعطي كل ضلع امكانا جديدا لمثلث جديد ويفتح البناء على اللاّنهاية وينفذ النور / اللّوْن لتبدأ « اللعبة التشكيلية » . لمعان . . . تموج . . . اهتزاز . . . تحرك في سكون ، وسكون متحرك ، ويضاف لمثلث ما مثلث آخر شبيه به ويكون المعين ويكون المربَّع ، ويستطيل المربع وتعدّد الأضلاع فتخمّس وتتسدّس وتتثمّن وتدور وينتهي دورانها الى الدائرة . . . »[5].

هذه « اللعبة التشكيلية » المتجددة على الدوام لها قاعدتها الذهنية وقوانينها الرياضية التي تحكمها فهي إدراك لذات الشكل ولوجوده المتفرّد . وما اللّوْن في البداية إلاّ لباس لذلك الشكل ، ولكن لا يمكنه في النهاية أن يكون إلاّ الشكل نفسه ، فهو تداخل حتمي ، وهي العلاقة الحميمة التي ترجع الى ما طوّرته الحضارة الإسلامية في هذا المجال سواء كان ذلك في الأشكال المسطّحة المبنية على التوازن بين الألوان أو في الأشكال الناتئة التي تعتمد لعبة الظل والنور .

ولم يكن سَعْي رسّام مثل فازاريلي الى إثبات هذه الجمالية في مقولته الشهيرة « وحدة الشكل ـ اللون » الا دليلا على أن الأبحاث التشكيلية في الغرب لم تكتشف أصول الجمالية الإسلامية الا بداية من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حيث تركّزت الأبحاث على سطح اللوحة واستقلالية اللون عن مدلوله الخارجي .

ومن مزايا معرض « المفردة التشكيلية » أنه بيّن مدى تناسق الموروث التقليدي مع هذه النظرة الحديثة حيث مثلت كلّ لوحة معروضة ترددا لصدى عمل آخر قاعدته

(1) معرض المفردة التشكيلية من التراث الى الحداثة . أفريل/أكتوبر 1987 ، مركز الفن الحي لمدينة تونس ـ البلفدير .

(2) يعرّف السيد علي اللواتي في تقديمه للمعرض « المفردة التشكيلية » بأنها « الوحدة القياسية الأساسية المكررة في إطار تكوين تشكيلي زخرفي » .

(3) يشتمل المعرض على 54 لوحة تحليلية و30 صورة فوتوغرافية و64 أمثلة تشكيلية و7 مشاريع تزويق لأماكن عمومية .

(4) أنظر نص تقديم المعرض لنور الدين الهاني ورشيد الفخفاخ والحبيب بيدة .

(5) المرجع السابق .









حركة الصانع العفوية : « ويكون تحليل الأشكال الى شبكاتها المفردة التركيب وتكون المفردة سبيلنا وغرضنا وتكون ممارستنا تجاوزا : لونا وصياغة وبحثا عن مفردات جديدة ، وتوليد من المفردات الأصلية وتنسيقا جديدا لهذه المفردات في تركيباتها اللونية واشعاعها الضوئي »[6].

ان الانطلاق من الواقع والرجوع إليه يمثّل حجر الزاوية في تفكير فنانينا الثلاثة ، فليست الغاية استجواب صامت للتراث ، انّما الحركية في الإضافة . وبما يدعو اليه المعرض هو في النهاية البحث عن السبل الأجدى للخروج بالحيّز المعماري من تفككه وانخرامه . انّما السؤال الذي يبقى مطروحا هو إلى أيّ حدّ يمكن لهذا المشروع أن يتجاوز قيمته التزويقية البحتة ليصبح أثرا له مدلولاته الباطنية وراء هذه الأشكال الظاهرية ؟

عبد الرزاق الخشين

(6) نفس المرجع .



مصادر المُوسيقى العَربيّة

فريد جحا
سوريا

1 ـ الآملي : نفائس الفنون .

2 ـ = : جامع الألحان .

3 ـ إبراهيم بن المهدي (أبو إسحاق إبراهيم بن المهدي) : كتاب الغناء (فارمر ـ ص 24) .

4 ـ ابراهيم (الشعوبي) : المقامات .

5 ـ الأبشيمي : بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد : المستطرف من كل قول مستظرف (يحوي فصولا عن الموسيقى والموسيقيين) .

6 ـ ابن أبي أصيبعة (موفق الدين أبو العباس أحمد القاسم) : عيون الأنباء في طبقات الأطباء (يحتوي على عدة إشارات لكتاب في الموسيقى لم يرد ذكرها لدى ابن النديم) . القاهرة 1893 في مجلدين .

7 ـ الأكفاني (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن ابراهيم بن سعيد) : إرساء المقاصد (دائرة معارف للعلوم يتناول أحد فصولها الموسيقى) (فارمر ص 98)

8 ـ الأكفاني (نفسه) : الدر النظيم (فارمر ص 98)

9 ـ ابن أبي الدنيا (أبو بكر عبد الله بن محمد بن عبيد) : ذم الملاهي ، (فارمر 35)

10 ـ أبناء موسى بن شاكر : رسالة في آلات الموسيقى التي تزمر بنفسها ، مطبوعة في مجلة المشرق البيروتية المجلد 16 ص 4444 ، ونصها كذلك ، في كتاب (تاريخ الموسيقى العربية) لجرجيس فتح الله .

11 ـ ابن بسام (أبو الحسن علي بن محمد بن بسام) : أخبار اسحاق بن ابراهيم النديم الموصلي (فارمر ص 59)

12 ـ ابن باجه (أبو بكر محمد بن يحيى بن الصائغ) : كتاب الموسيقى (فارمر 82)

13 ـ ابن باجه : كتاب في النفس (فارمر ص 82)

14ـ ابن تيمية (أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن تيمية الحراني الجنبلي) : رسالة في السماع والرقص والصراح (فارمر ص 95)

15 ـ ابن جماعه (برهان الدين ابراهيم بن عبد الرحيم : نصيحة في ذم الملاهي (فارمر ص 101)

16 ـ ابن جامع (أبو القاسم اسماعيل ابن جامع) : المائة الصوت المختارة (فارمر ص 22) .

17 ـ ابن جلون (الحاج ادريس) : كتاب التراث الموسيقي المغربي .

18 ـ ابن حجه (أبو المحاسن تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله ابن حجه الحموي) .

ثمرات الأوراق ، مجموعة مشهورة تحتوي على اشارات للموسيقى (فارمر 101)

19 ـ ابن الحداد (محمد أبو عبد الله بن محمد بن أحمد بن عثمان القيسي الأندلسي) كتاب الموسيقى (ترجم الى اللاتينية) .

20 ـ ابن الحداد (نفسه) كتاب العروض والأوزان والموسيقى .

21 ـ ابن خرداذبه (أبو القاسم عبد الله بن عبد الله ابن خرداذبه) : كتاب اللهو والملاهي (فارمر ص 57)

21 ـ ابن خرداذبه (نفسه) : كتاب أدب السماع (فارمر ص 57)

22 ـ » » » » طبقات المغنين (فارمر ص 57)

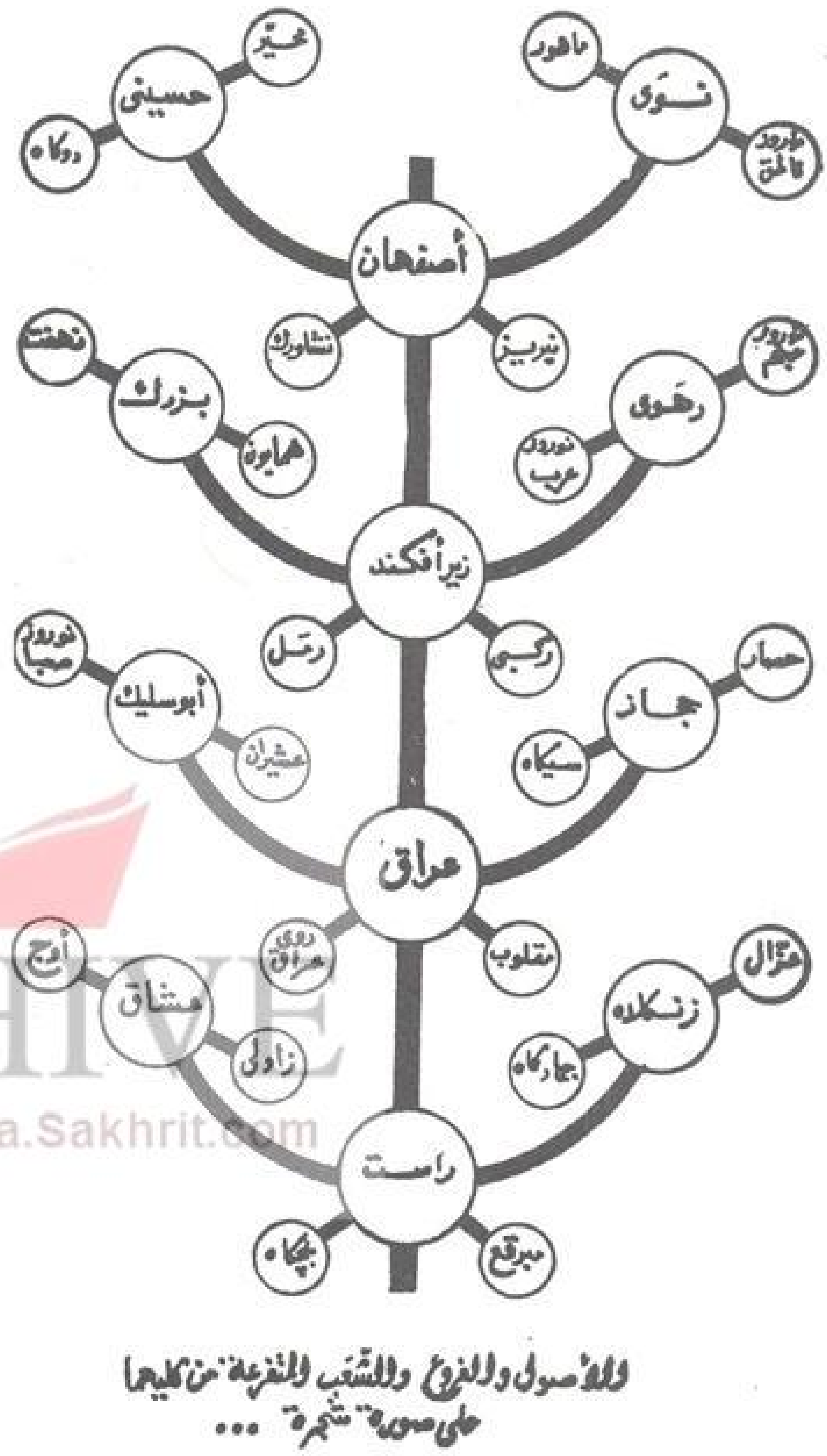
23 ـ ابن الخطيب (لسان الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد) : كتاب في الموسيقي (فارمر ص 100)

24 ـ ابن الخطيب (نفسه) رسالة في الطبائع والطبوع والأصول (فارمر ص 100)

25 ـ ابن خلدون : المقدمة ، فصل الموسيقى (في هذا الكتاب المشهور)

26 ـ ابن خلكان : (شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن ابراهيم بن أبي بكر) : وفيات الأعيان ، يحتوي على تراجم عدة موسيقيين وكتاب في الموسيقى .

27 ـ ابن ذريل (عدنان) : الموسيقى السورية .



● « شجرة الأنغام » رسم من كتاب تراثي

28 ـ ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد) : شرح (أو تلخيص) رسالة في النفس لارسطو طاليس .

29 ـ ابن زيلة (أبو منصور الحسين بن محمد بن عمر) : كتاب الكافي في الموسيقى تحقيق زكريا يوسف .

30 ـ ابن زغدون (جمال الدين أبو المواهب محمد بن أحمد التونسي) : فرح الأسماع برخص السماع (فارمر ص 109)

31 ـ ابن سبعين (أبو محمد عبد الحق بن ابراهيم بن محمد الاشبيلي) : كتاب الأدوار (فارمر ص 87)

32 ـ ابن سناء الملك (هبة الله بن جعفر بن سناء الملك) : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق الدكتور جودت الركابي ، دمشق 1953

23 ـ ابن سينا : كتاب الشفاء (فيه بحث عن الموسيقى ينقسم الى ست مقالات ، وترجم الى الفرنسية) .

34 ـ ابن سينا : كتاب النجاة (مقالة عن نظرية الموسيقى)

35 ـ ابن سينا : المدخل الى صناعة الموسيقى (فارمر ص 76)

36 ـ ابن سينا : رسالة في النفس .

37 ـ ابن الصباح (محمد بن محمد بن أحمد الذهبي) : كتاب في علم الموسيقى ومعرفة الأنغام (فارمر ص 101) .

38 ـ ابن طاهر الخزاعي (أبو أحمد عبد الله بن عبد الله بن طاهر) : كتاب القمم وعلل الأغاني ، المسمى (كتاب الآداب الرفيعة) (فارمر ص 55) .

39 ـ ابن الطحان (أبو الحسن محمد بن الحسن : حاوى الفنون وسلوة المحزون (فارمر ص 102) .

40 ـ ابن طرخان (أبو الحسن علي بن حسن بن طرخان) : أخبار المغنين والطنبوريين .

41 ـ ابن طرخان (نفسه) رسالة في تأليف الألحان .

42 ـ ابن عبد ربه : كتاب العقد الفريد المشهور (كتاب الياقوتة الثانية) .

43 ـ ابن العلائي (شرف الدين بن العلائي العلوي الحسيني (البغدادي) : قراءة الزمان في علم الألحان ، (فارمر ص 100)

44 ـ ابن غيبي (عبد القادر) : مقاصد الألحان (توجد نسخة خطية منه في المكتبة البودلية ببريطانيا .

45 ـ ابن الفركاح (برهان أبو اسحاق ابراهيم بن

عبد الرحمن بن ابراهيم الفزاري البدري) : حل القناع عن حل السماع (فارمر ص 95)

46 ـ ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب بن قيم الجوزية) : حرمة السماع (فارمر ص 95)

47 ـ ابن فضل الله العمري (أبو العباس أحمد بن يحيى بن فضل الله العمري) : مسالك الأبصار في ممالك الأمصار (في الجزئين التاسع والعاشر بعض الاشارات الى الموسيقى) .

48 ـ ابن المعتز : كتاب الجامع في الغناء (فارمر ص 54)

49 ـ ابن المعتز : كتاب أخبار شاريه (فارمر ص 55)

50 ـ ابن المقري (شرف الدين اسماعيل بن أبي بكر بن المقري الشادري اليمني) . الذريعة الى نصر الشريعة (فارمر ص 106)

51 ـ ابن مكرم (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي) : مختار الأغاني في الأخبار والتهاني (فارمر ص 93) .

52 ـ ابن المنجم (أبو أحمد يحيى بن علي بن يحيى بن أبي منصور المنجم النديم : رسالة في الموسيقى (فارمر ص 56) وطبعه فارمر في (الموسيقى في كتاب الأغاني) لندن 1940 ، وترجمه الى الانكليزية في المرجع نفسه .

53 ـ ابن المنجم (نفسه) كتاب النغم (فارمر ص 56)

54 ـ ابن باقيا (أبو القاسم عبد الله بن محمد بن باقيا) : كتاب اختصار الأغاني (فارمر ص 79)

55 ـ ابن النديم (أبو الفرج محمد بن اسحاق بن أبي يعقوب بن النديم) الوراق البغدادي المشهور هو وكتابه : الفهرست .

56 ـ ابن النذير : كتاب الأغاني (لا يعرف عصر مؤلفه ولا عنوان الكتاب (فارمر ص 124)

58 ـ ابن الهيثم (أبو علي الحسن بن الحسن بن الهيثم) : مقالة في شرح الأرمونيقي (فارمر ص 77)

59 ـ ابن الهيثم (نفسه) : رسالة في تأثيرات اللحون الموسيقية في النفوس الحيوانية (فارمر ص 78)

60 ـ ابن واصل (جمال الدين محمد بن سالم) : تجريد الأغاني من الثالث والثاني (فارمر ص 91)

62 ـ ابن الونشريسي (أبو أحمد عبد الواحد بن أحمد) : رسالة في الطبائع والطبوع والأصول (فارمر ص 115)

63 ـ ابن يونس (أبو الحسن علي بن أبي سعيد عبد الرحمن) : كتاب العقود والسعود في أوصاف العود .

64 ـ أبو بكر (محمد بن الادفوى) : الاقناع بأحكام السماع

65 ـ أبو حشيشة (أبو جعفر محمد بن علي بن أحمد) : كتاب المغني المجيد .

66 ـ أبو حشيشة : أخبار الطنبوريين (فارمر ص 35)

67 ـ أبو الطيب أميه (بن عبد العزيز) : رسالة في الموسيقى (فارمر ص 82)

69 ـ أبو الفرج الاصفهاني (علي بن الحسين بن محمد القرشي الاصفهاني) : كتاب الأغاني الكبير المشهور .

70 ـ الاصفهاني (نفسه) : رسالة في الأغاني .

71 ـ الاصفهاني (نفسه) : كتاب أدب السماع

72 ـ الاصفهاني (نفسه) : أخبار المغنين

73 ـ « » : كتاب في النغم

74 ـ « » : أخبار المغنين المماليك

75 ـ « » : أخبار القيان

76 ـ « » : كتاب القيان

77 ـ « » : « أخبار جحظة البرمكي

78 ـ أبو المواهب (إبن محمد بن أحمد التونسي الشاذلي الوفائي) : ديوان أبي المواهب . (فارمر ص 110)

79 ـ أبو الوفاء البورجاني (محمد بن محمد بن يحيى بن اسماعيل) : مختصر في فن الايقاع .

80 ـ ارخميدس : كتاب ساعات آلات الماء

81 ـ « : رسالة صنعة الأرغن البوقي

82 ـ « : رسالة صنعة الجلجل (فارمر ص 47 و 48)

83 ـ ارسطوطاليس : كتاب النفس

84 ـ « : كتاب المسائل

85 ـ « : كتاب قول الحكماء في الموسيقى

86 ـ « : كتاب الحروف المسمى الالهيات

87 ـ « : كتاب الحيوان .

88 ـ « : كتاب الجدل

89 ـ أرسطوطاليس : كتاب الحس والمحسوس (ترجمت في القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي) (فارمر ص 41 و 42)

90 ـ ارسطكانس : كتاب الرؤوس ، أو كتاب التوليف Harmonica ترجم في القرن الثالث الهجري ـ (فارمر ص 42)

91 ـ ارسطكانس : كتاب الايقاع (ترجم في القرن الثالث الهجري) (فارمر ص 43)

92 ـ ارستيوس كونتليانس : في الموسيقى .

93 ـ « « : كتاب الأورغانون

94 ـ « « : « آلة الزمر البوقي (ترجمت في القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي ـ فارمر ص 50)

95 ـ الأموي (صفي الدين أبو المفاخر عبد المؤمن بن يوسف الأموي البغدادي) : كتاب الأدوار .

96 ـ الأموى (نفسه) : الرسالة الشرفية في النسب التأليفية .

97 ـ أسلم بن عبد العزيز : كتاب معروف في أغاني زرياب (فارمر ص 39)

98 ـ الاسكندر الافروديسي : تلخيص كتاب النفس (فارمر ص 45)

99 ـ الاشبيلي (أبو العباس أحمد بن محمد الأندلسي) : كتاب السماع وأحكامه (فارمر ص 87) .

100 ـ الانطاكي (داود بن عمر الأنطاكي الضرير) : تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب (كتاب طبي في جزئه الثالث عدة اشارات للموسيقيين .)

101 ـ الانقروى (اسماعيل بن محمد المولوي) : رسالة في بيان حرمة الاستماع (فارمر ص 119)

102 ـ أفلاطون : كتاب طيماؤس (ترجم في القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي (فارمر ص 39)

103 ـ اقليدس : كتاب النغم المسمى الموسيقى (فارمر ص 44)

104 ـ البابلي (من القرن العاشر الهجري ـ السادس عشر الميلادي) : رسالة في الموسيقى (فارمر ص 116)

105 ـ الباهلي (أبو الحكم عبد الله بن المظفر) : كتاب الموسيقى

106 ـ برقشلي (الدكتور مهدي) : شرح رديف موسيقي

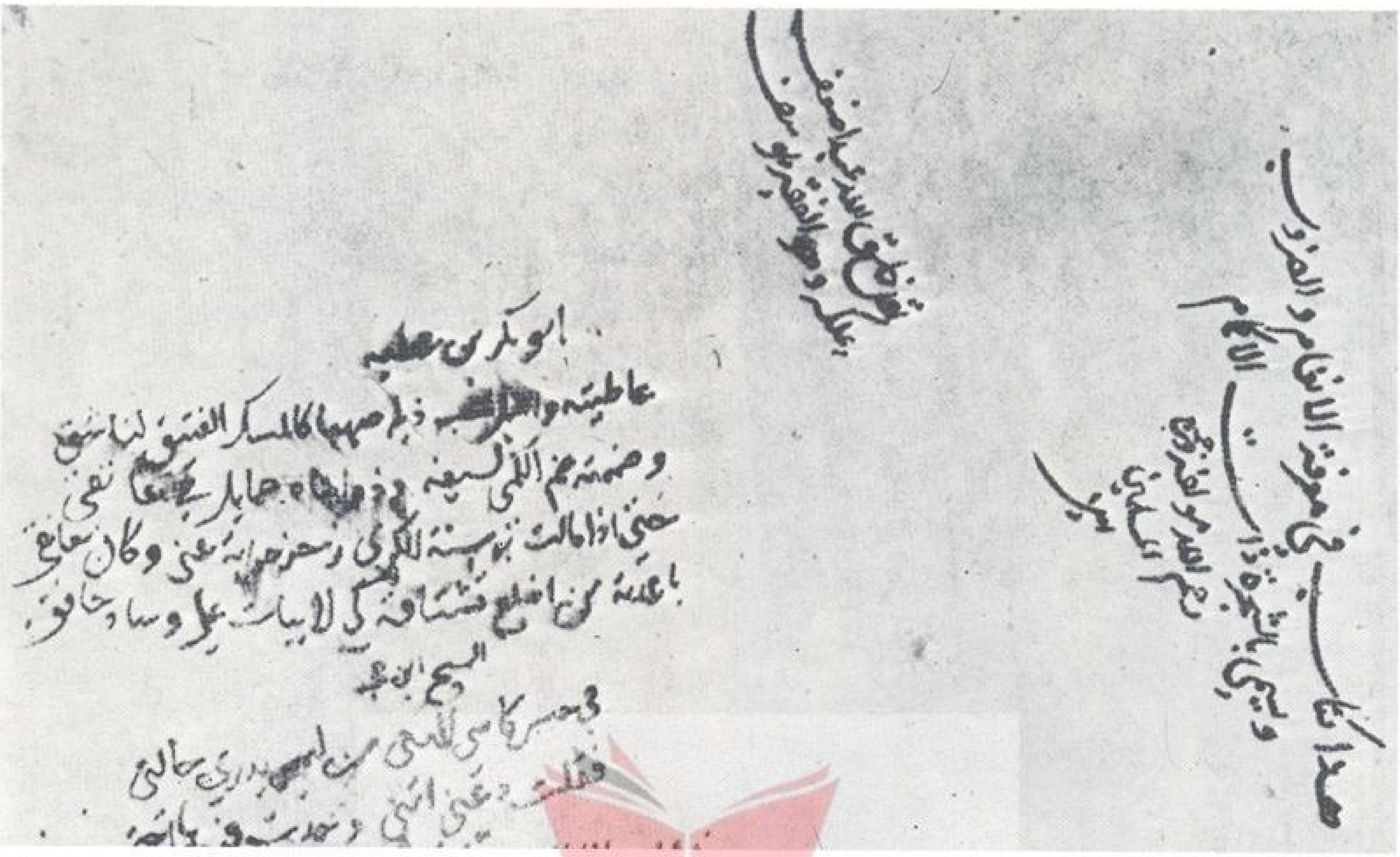
107 ـ البصري (حميد) : أغان شعبية عراقية

108 ـ برى (سيرهوبرت) : فن الموسيقى بالانكليزية 1896 Pery (Sir H .) The Art of Music 1896

109 ـ بطليموس : كتاب الموسيقى (ترجم في الفرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي)

110 ـ البسطامي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن الشيخ محمد الحلي البسطامي) : رسالة في نصيحة أصحاب النفوس الذكية في حكم السماع على الطريقة المولوية)

111 ـ البقاعي (برهان الدين أبو الحسن ابراهيم



● الصفحة الأولى من مخطوط نادر

بن عمر البقاعي) : بيان الاجماع على منع الاجتماع في بدعة الغناء والسماع .

112 ـ البلبيسي (محمد بن محمد بن علي) : كتاب الملح والطرف من منادمات أصحاب الحرف (فارمر ص 97)

113 ـ البلبيسي : الامتاع في احكام السماع (فارمر ص 97)

114 ـ البكري (شمس الدين محمد بن علي بن محمد البكري الصديقي) : معاهد الجمع في شاهد السمع (فارمر ص 116)

115 ـ التراث الموسيقي التونسي (9 أجزاء) نشر وزارة الشؤون الثقافية ـ تونس .

116 ـ التركماني (ادريس بن عبد الله) : الحجة والبرهان على فتيان هذا الزمان في حرفة السماع (فارمر ص 125)

117 ـ التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد بن أحمد التوحيدي) : المقابسات يعالج الموضوع التاسع عشر فيه تأثير الموسيقى في نفس الانسان .

118 ـ تيمور (أحمد) : الموسيقى والغناء عند العرب

119 ـ ثابت بن قره : كتاب في علم الموسيقى

120 ـ « « : كتاب في الموسيقى

121 ـ « « « : مقالة في الموسيقى .

122 ـ « « « : رسالة في أمور الموسيقى

123 ـ « « « : كتاب في أبواب علم الموسيقى .

124 ـ « « « : مقالة في الأنغام

125 ـ « « « : كتاب في آلة الزمر

126 ـ « « « : كتاب في آلات الساعات التي تسمى رخامات .

127 ـ الجاحظ (عمرو بن بحر) : المحاسن والأضداد (يشتمل على فصل عن المغنيات)

128 ـ « « « « : رسالة في القيان

129 ـ « « « « : كتاب التاج في أخلاق السلوك

130 ـ جامع مجهول من القرن الحادي عشر الهجري ـ السابع عشر الميلادي : أغاني الدرويشية (مجموعة من أغاني الدراويش أغلبها لشيوخ القرن الحادي عشر) . (فارمر ص 122) .

131 ـ جامع مجهول : مجموع الأغاني (فارمر ص 125)

132 ـ جالينوس : كتاب الصوت . (فارمر ص 44)

133 ـ « : كتاب في تشريح آلات الصوت (فارمر ص 44)

134 ـ « : كتاب شرح كتاب النفس (فارمر ص 45)

135 ـ الجزري (بديع الزمان أبو العزيز بن الرزاز) : كتاب في معرفة الحيل الهندسية (وصف آلات تصفر يدخل فيها الهواء بواسطة الضغط المائي ـ فارمر ص 85)

135 ـ جحا (فريد) كتب أنصفت حضارة العرب (مقالة : كتابا المستعرب فارمر عن الموسيقى العربية) اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1978

136 ـ جحظة البرمكي (أبو الحسن أحمد بن جعفر بن موسى بن خالد بن برمك) : كتاب الطنبوريين (فارمر ص 132 و 123)

137 ـ الحجي (عبد الرحمن علي) : تاريخ الموسيقى الأندلسية

138 ـ الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني السيد الشريف) : شرح مولانا مبارك شاه (فارمر ص 105)

139 ـ الجرجاني (نفسه) : مقالد العلوم (فارمر ص 106)

140 ـ الجندي (عثمان بن محمد) : روض المسرات ـ القاهرة 1895

141 ـ الحائك : مجموع الأغاني الأندلسية (فارمر ص 114)

142 ـ حاجي خليفة (مصطفى بن عبد الله) : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون . (يشتمل على فصلين في الموسيقى احدهما عن علم الموسيقى ، والآخر عن الآلات الموسيقية) .

143 ـ الحجازي (شهاب الدين أبو الطيب محمد بن علي بن الحسين) : روض الآداب ـ (فيه فصل عن الأغاني والخطايا والندماء) (فارمر ص 109)

144 ـ الحداد المصري (علي بن محمد) : حديقة المُنادمة وطريقة المناسمة .

145 ـ الحداد المصري « « : التعليق على وصية الأدب المسمى بكشف القناع عن ألفاظ شبهة السماع (فارمر ص 120)

146 ـ الحسن بن أحمد بن علي الكاتب : كمال أدب الغناء (فارمر ص 86)

147 ـ الحصكفي الموسيقي (مظفر بن الحسين بن المظفر الحصكفي الموسيقي) : رسالة الكشاف في علم الأنغام (فارمر ص 104)

148 ـ الحصني (تقي الدين أبو بكر بن محمد بن عبد المؤمن الحصني الحسيني الشافعي) : سير السالك في أسنى المسالك (فارمر ص 106)

149 ـ الحفناوي (الدكتور محمود أحمد) : موسيقى ابن سينا (بالألمانية) : Ibn Sina' Musiklhere

150 ـ الحفناوي (الدكتور محمود أحمد) : مقالة الموسيقى العربية ، في كتاب أثر العرب والاسلام في النهضة الأوربية ، تأليف جماعة من المصريين ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1975 .

151 ـ الحفناوي (نفسه) : مقدمة كتاب الموسيقى الكبير للفارابي .

152 ـ الحفناوي (نفسه) : مقدمة كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الأول ، القاهرة 1933

153 ـ الحفناوي (نفسه) : الموسيقى العربية وأعلامها .



● الصادق الرزقي مؤلف « كتاب الأغاني التونسية »

154 ـ الحلبي (ابراهيم بن محمد) : الرهص والرقص لمستحل الرقص (فارمر ص 114)

155 ـ الحلو (سليم) : الموشحات الأندلسية .

156 ـ حماد بن اسحاق بن ابراهيم الموصلي : كتاب مختار غناء ابراهيم .

157 ـ « « « « « « « : « أخبار الندماء (فارمر ص 50)

158 ـ الحصار (سعيد بن فتحون بن مكرم السبقسطي : كتاب في الموسيقى (فارمر ص 70)

159 ـ الحنفي (الشيخ جلال) : الفنانون البغداديون

160 ـ الحصيري (جمال الدين بن يحرق محمد بن عمر بن المبارك الحميري الحضرمي) : متعة الاسماع بأحكام السماع (فارمر ص 114)

161 ـ حنين بن اسحاق : كتاب آداب الفلاسفة .

162 ـ الخدج (يحيى بن الخدج الاعلم المرسي) : كتاب الأغاني (فارمر ص 84)

163 ـ الخطيب الاربلي (محمد بن علي بن أبي الحسن علي الخطيب الاربلي) : جواهر النظام في معرفة الأنغام (فارمر ص 95)

164 ـ الخلعي (محمد كامل) : الموسيقى الشرقية ، القاهرة 1901

165 ـ « « « : نيل الأماني في ضروب الأغاني (بدون تاريخ)

166 ـ الخليل (بن أحمد الفراهيدي) : النغم .

167 ـ « « « « : القيان .

168 ـ « « « « : جملة آلات الطرب .

169 ـ « « « « : كتاب الايقاع .

170 ـ الخوارزمي (عبد الله أبو بكر محمد بن أحمد بن يوسف) : مفاتيح العلوم (بحث الموسيقى من المقالة الثانية) .

171 ـ الخيضري (قطب الدين محمد بن محمد بن عبد الله الخيضري) : رسالة في السماع (فارمر ص 110)

172 ـ الدرويش (أحمد البرلسي المالكي الأحمدي) : كتاب العقيدة الدرويشية (فارمر ص 123)

173 ـ درويش محمد : صفاء الأوقات في علم المقامات ، القاهرة 1910

174 ـ دوبر سفال (كوسان) : ملاحظات حول أهم الموسيقيين العرب ، مقالة في المجلة الآسيوية عام 1879

De Perceval (Coussin)

Notices sur les principaux musiciens arabes dan J.A. 1869

175 ـ الدويك (محمد صالح سلمان) : الأغاني الشعبية في قطر .

176 ـ الديك (أحمد أفندي أمين) : نيل الأرب في موسيقى الافرنج والعرب (القاهرة 1902)

177 ـ ديرالانجيه (البارون) : الموسيقى العربية (بالفرنسية) خمسة أجزاء

D'Erlanger (le Baron) : La Musique Arabe C5.V.

178 ـ الذهبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان) : كتاب في معرفة الانغام (فارمر ص 99)

179 ـ الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا الرازي) : كتاب في جمل الموسيقى (فارمر ص 59)

180 ـ الرازي (فخر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الخطيب) : جامع العلوم (فارمر ص 85)

181 ـ الراغب الاصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد بن الفضل) : محاضرات الأدباء (تشتمل على فصل في الغناء والمغنين والآلات الموسيقية) .

182 ـ رجائي فؤاد ونديم الدرويش : من كنوزنا .

183 ـ الرجب (الحاج هاشم) : المقام العراقي

184 ـ « « « : حل رموز الأغاني .

185 ـ رسائل اخوان الصفاء : رسالة الموسيقى في أربعة عشر قسما .

186 ـ رسالة في علم الموسيقى لمؤلف مجهول مكتوبة حوالي 732 هـ (فارمر ص 96)

187 ـ الرزقي (الصادق) : الأغاني التونسية .

188 ـ رشيد (صبحي أنور) : الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية

189 ـ رفعت قياكوك (نملكه) : مخطوط المقامات التركية .

190 ـ الركابي (د . جودت) الشعر الدنيوي في العيد الأيوبي (بالفرنسية

Rikabi (J.) La Poesie Profae sous les Agoubides Damas (1954)

191 ـ ريبيرا : تاريخ الموسيقى المتوسطية وتأثيرها على الموسيقى الاسبانية (بالاسبانية) مدريد 1927

Ribiera , Historia de la Musica arabe medeval Isus inflencio en la Espànalo (Madid 1927)



• مشهد موسيقي من إسبانيا القرن الثالث عشر

192 ـ روزنفال : رسالة في الموسيقى العربية (بالفرنسية)

Rozenvalle , un traité de la Musique arabe moderne (Msuka) dans (F.O.B. 1913)

193 ـ وبالانكليزية E. Smith a treatere on arabe music (Musika)

194 ـ روانيه : مقالة الموسيقى العربية في موسوعة الموسيقى بالفرنسية المجلد الخامس باريس 1913 ـ 1922

Rouanet : La Musique Arabe (dans Ency de la Musique) T.V. Paris 1913 - 1922)

ـ وجوه الموسيقى الاسلامية (بالفرنسية) : Raou-net

(في المجلة الموسيقية باريس 1933) .

Les visages de la Musique musulmane (dans , la revue musicale , Paris 1923

195 ـ ريمان Reiman أسئلة وأجوبة في تاريخ الموسيقى (بالألمانية) .

196 ـ زكريا (يوسف) : جوامع علم الموسيقى ، تحقيق ومراجعة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، والدكتور محمود أحمد الحفني .

197 ـ ساطي (اوساء ماطي القديم) : كتاب الجلجل الصياح

198 ـ « « « « : « الايقاع (ترجما في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي ص 48 و 49 .

199 ـ السرخدي (تاج الدين محمد بن عابد بن الحسين التميمي السرخدي) : تشنيف الأسماع بأحكام السماع (فارمر ص 88)

200 ـ السرخسي (أبو العباس محمد بن مروان المعروف بابن الطبيب) . الموسيقى الكبير .

201 ـ السرخسي : الموسيقى الصغير .

202 ـ السرخسي : المدخل الى علم الموسيقى

203 ـ « « اللهو والملاهي والغناء والمغنين

204 ـ « نزهة الفكر في المغنين والملاهي

205 ـ « الدلالات على أسرار الغناء

206 ـ « « كتاب الغريض

207 ـ « : « قيان الحجاز .

208 ـ كتاب ابن سريج .

209 ـ الـ « : « طبقات المغنين

210 ـ « : « أخبار عزة الميلاء

211 ـ « : « ابن مسجح

212 ـ السفر جلاني (أحمد أفندي) : السفينة الأدبية ، دمشق 1891

213 ـ سلسلة تراثنا الموسيقي (4 أجزاء) اللجنة العليا للموسيقى العربية .

214 ـ سيالة (محمود) : قانون الاصفياء في علم نغمات الأذكياء

215 ـ سوريانو : حول الموسيقى العربية الاسبانية (بالاسبانية) برشلونة 1853

Soriano : Fuertes Musica Arabo - Espanâla Barcalono 1853

216 ـ سوريانو : تاريخ الموسيقى الاسبانية (بالاسبانية) مدريد 1853

Historia de la Musica espanola , Madrid 1853

217 ـ شتايشناشنايدر : الفارابي بالألمانية سان بطرسبورغ 1869

Steinchneidre (Alfarabi) Saint - Petersbourg 1869

218 ـ شباب الدين العجمي : رسالة في علم الأنغام (فارمر ص 110)

219 ـ الشرواني مولى زاده (محمد أمين بن صدر أمين) : الفوائد الخاقانية الأحمد خانية (دائرة معارف لثلاثة وخمسين فنا وعلما أحدها الموسيقى) (فارمر ص 119)

220 ـ الشكري (ابراهيم) الرقصات الشعبية الكويتية .

221 ـ الشلاحي (محمد بن ابراهيم) : كتاب الامتاع والأسماع (فارمر ص 93)

222 ـ « : كتاب الابلاغ والاقناع في حل شبهة مسألة السماع (فارمر ص 94)

223 ـ شوتان (الكسيس) : لوحة الموسيقى المغربية

224 ـ الشيرازي (قطب الدين محمود بن مسعود بن مصلح) : درة التاج (فارمر ص 94)

225 ـ الحلي (صفي الدين أبو الفضل عبد العزيز بن سرايا) : فائدة في تولد الأنغام بعضها عن بعض وترتيبها على البروج (فارمر ص 99)

226 ـ الصميري (أبو العنبس محمد بن ابراهيم) : كتاب الطنبوريين (فارمر ص 35)

227 ـ طاش كبرى زاده (أحمد بن مصطفى بن خليل الدين : مفتاح السعادة (دائرة معارف لمائة وخمسين فنا وعلما وتحتوي على فصل عن الموسيقى (فارمر ص 115)

228 ـ الطبري (محب الدين أبو العباس أحمد بن عبد الله الطبري المكي) : استقصاء البيان في مسألة الشادروان .

229 ـ الطبري (نفسه) كتاب الغناء وتحريمه (فارمر ص 91)

230 ـ الطوسي (نصير الدين أبو جعفر محمد بن محمد بن الحسن) : رسالة في الموسيقى (فارمر ص 88)

231 ـ العاملي (بهاء الدين محمد بن حسين بن عبد الصمد الحارشي العاملي) : الكشكول (يحتوى على فصل في علم الموسيقى) .

232 ـ عبد الحكيم (طارق) : مشاهير الموسيقيين العرب

233 ـ عبد اللطيف (موفق الدين عبد اللطيف بن يوسف) : كتاب السماع (فارمر ص 86)

234 ـ عبد المؤمن بن صفي الدين (بهجة الروح :) نسخة خطية في المكتبة البودلية

235 ـ عبد الوهاب (حسن حسني) : ورقات .

236 ـ عرنيطة (يسرى) : الفنون الشعبية في فلسطين .

237 ـ عزالدين المقدسي (عزالدين عبد السلام بن أحمد بن غانم) : حل الرموز ومفاتيح الكنوز (فارمر ص 88)

238 ـ العقربي (محمد) : نظرات في الموسيقى والمسرح .

239 ـ العقيلي (مجدي) السماع عن العرب)

240 ـ العلاف (عبد الكريم) : الطرب عند العرب

241 ـ « « « : قيان بغداد

242 ـ عمرو بانه (عمرو بن محمد بن سليمان بن راشد) : كتاب مجرد الأغاني

243 ـ « « : كتاب في الأغاني ص 34 و 35 .

244 ـ علي بن أبي الوفاء : رسالة في الموسيقى (فارمر ص 116)

245 ـ عمر بن خضر الكردي (جمال الدين عمرو بن خضر) : كنز المطلوب في الدوائر والضروب (فارمر ص 103)

246 ـ العلوجي (عبد الحميد) : رائد الموسيقى العربية

247 ـ الغوشي (أبو علي) : كشف القناع ، الجزائر 1904

248 ـ قسطا بن لوقا البعلبكي : كتاب الموسيقى (فارمر ص 56)

249 ـ الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد) : احياء علوم الدين ، في الكتاب الثامن يتناول الغناء والآلات الموسيقية من وجهة نظر الصوفية التي ترى الموسيقى وسيلة للوجد .

250 ـ الغزالي (مجد الدين ، أو شباب الدين ، أحمد بن محمد الغزالي الطوسي أخو الغزالي العظيم) : بوارق الالماع (دفاع عن الموسيقى من وجهة النظر الصوفية ـ فارمر ص 81 و 82) .

251 ـ الفارابي ـ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ، ومراجعة وتصدير الدكتور محمود أحمد الحفناوي .

252 ـ الفارابي : كتاب الايقاعات

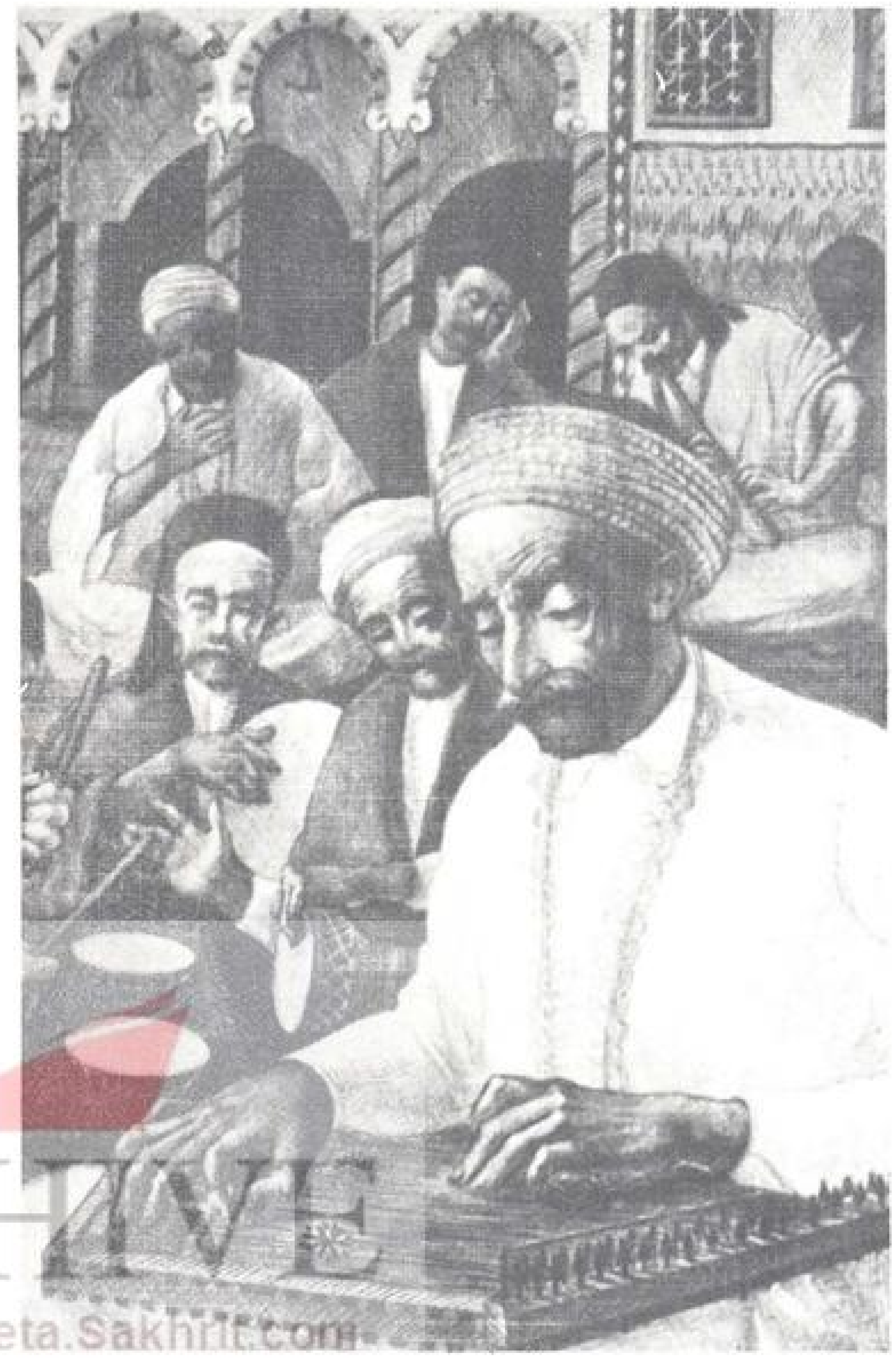
253 ـ « : مدخل الموسيقى (ربما كان الجزء الأول من كتاب الموسيقى الكبير .

254 ـ « : كتاب في احصاء الايقاعات .

255 ـ « : كلام في النقلة مضافا الى الايقاع .

256 ـ « : شرح السماع .

257 ـ « : احصاء العلوم ، تحقيق عثمان محمد أمين ، القاهرة 1934



● حفل تقليدي من تونس : رسم محمد بن مفتاح

258 ـ فارمر (جـ . هـ) : تاريخ الموسيقى العربية ، بالانكليزية ، والترجمة العربية للدكتور حسين نصار .

259 ـ فارمر (جـ . هـ) : حقائق تاريخية عن تأثير الموسيقى العربية لندن 1930

260 ـ « « « : تحقيق مؤلفي بعض المخطوطات الموسيقية ، مقالة في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية 1926 ص 91 ـ 93 بالانكليزية .

261 ـ فارمر (جـ . هـ) : علماء الموسيقى الاغريق في الترجمات العربية ، مقال في مجلة ايزيس 1930

262 ـ فارمر (جـ . هـ) : مخطوطات موسيقية عربية في مكتبة بودليان ، بالانكليزية ، لندن 1926)

263 ـ فارمر (جـ . هـ) : مصادر الموسيقى العربية ، بالانكليزية ، والترجمة العربية للدكتور حسين نصار ، القاهرة 1957

264 ـ فارمر (جـ . هـ) : مقالة الموسيقى في كتاب تراث الاسلام ، الأصل بالانكليزية ، والترجمة العربية بقلم جرجيس فتح الله .

265 ـ فارمر (جـ . هـ) : مقالة الموسيقى في دائرة معارف الاسلام ، النسخة الفرنسية من الطبعة القديمة ، المجلد الثالث ص 801 ـ 809 ـ ليدن باريس 1936

266 ـ فارمر (جـ . هـ) : رسالة ابن خرداذبه عن الآلات الموسيقية بالانكليزية .

267 ـ فارمر (جـ . هـ) : مجموعة الكتاب الشرقيين عن الموسيقى ، مع ترجمة الى الانكليزية ، غلاسقو 1930

268 ـ الفاسي (أبو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر بن علي) : الجموع في علم الموسيقى والطبوع (فارمر ص 121) .

269 ـ فتح الله جرجيس : تاريخ الموسيقى العربية ، دار الحياة البيروتية 1973

270 ـ « « « : مقالتان ملحقتان في كتاب تراث الاسلام عن شرح أصول السلالم ، وقياس درجة الصوت والسلم العربي .

271 ـ فخر الدين الجحندي : حاشية الأدوار (فارمر ص 102)

272 ـ الفزاري (تاج الدين أبو محمد عبد الرحمن بن ابراهيم الفزاري البدري الفركاح) : كشف القناع في حل السماع

273 ـ فليح بن أبي العوراء ، مائة الصوت المختارة (فارمر ص 22)

374 ـ الفوت (أبو علي) : كشف القناع عن آلات السماع (الجزائر)

275 ـ فيشاغورش : تأليف في الموسيقى (ترجم في



● خميس الترنان ، فنان تونسي أصيل

القرن الثالث الهجري - التاسع الميلادي - فارمر ص 39)

276 - الفناري (محمد شاه شلبي بن محمد) : انموذج العلوم (العلم الخامس والخمسون عن الموسيقى - فارمر ص 108)

277 - القادري (عبد القادر بن محمد) : رسالة في ذكر الأنغام .

278 - « « « « « : اقناع السماع بجواز الاستماع (فارمر ص 121)

279 - القادري (عسكر الحلبي الحنفي) : راح الجام في شجرات الأنغام (فارمر ص 122)

280 - القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك) : الرسالة القشيرية ، تحوي فصلا عن سماع الموسيقى .

281 - القرطبي (أبو العباس أحمد بن عمر الانصاري القرطبي) : كشف القناع عن حكم الوجد والسماع (فارمر ص 87)

282 - قريص الجراحي الملقب بالمغني : كتاب صناعة الغناء وأخبار المغنين (فارمر ص 59) .

283 - القفطي (أبو الحسن علي بن يوسف القفطي) تاريخ الحكماء ، يتضمن تراجم لبعض الموسيقيين .

284 - القونوى (حسن بن علي القونوى) : بذل الشماع في أحكام السماع (فارمر ص 100) .

285 - كارادوفو (البارون) رسالة صفي الدين عبد المؤمن عن الموسيقى في المجلة الآسيوية باريس 1891

Carra de Vaux (Le baron)

Le Traité des rapports Musicaux , par Sofied - din Abdel - Mumin (dans J.A. 1891)

286 - كارادوفو : مقدمة أحد أجزاء كتاب البارون ديرلانجيه عن (الموسيقى العربية بالفرنسية .

287 - كازيري : المكتبة العربية الأندلسية ، بالاسبانية مدريد 1760 - 177

288 - كامل (محمود) : تذوق الموسيقى العربية .

289 - كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، القاهرة 1933

290 - الكرداني (أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد الكرداني) : كشف القناع عن وجه السماع (فارمر ص 114)

291 - كريمي (محمود) : كتاب رديف اوازى موسيقى سنتى ايران

292 - كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية ، المغرب

293 - الكندي : أجزاء خبرية في الموسيقى ، تحقيق محمود أحمد الحفني .

294 - « : رسالة في خبر صناعة التأليف - تحقيق يوسف شوقي .

295 - « : كتاب أخبار اسحاق بن ابراهيم الموصلي .

المقهى

لاشيءَ في المقهى
فضاءٌ فاسدٌ
ونفاقُ أزمنةٍ،
يدور،
على شفاهِ البائسين،
لاشيءَ في المَقْهى،
ضياءٌ شاحبٌ
رَجُلٌ تُساوِرُهُ الظُّنُونْ
فيلوذُ مُنْزَوِيًا،
يُفتِّشُ عن يقينْ،
لا شيءَ في المَقْهى،
مَصاطِبُ تشْتَكي
كِذْبَ الذين تساقَطُوا خجلاً،
وعادُوا خاسرينْ،
لاشيءَ في المَقْهى،
سِوى كَسَلٍ،
سِوى مَوْتٍ مُهينْ.

شعر: ابراهيم زيدان

شعر

الإتفاقية العربيّة لحماية حقوق المؤلف

إن الدول العربية إذ تحدوها الرغبة على حد سواء في حماية حقوق المؤلفين على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية بطريقة فعالة وموحدة وتجاوبا مع المادة الحادية والعشرين من ميثاق الوحدة الثقافية العربية الصادر في سنة 1964 التي أهابت بالدول العربية ان تضع كل منها تشريعا لحماية الملكية الأدبية والفنية والعلمية ضمن حدود سيادة كل منها .

واقتناعا منها بالمصلحة العربية في وضع نظام عربي موحد لحماية حقوق المؤلف يلائم الدول العربية ويضاف الى الاتفاقيات الدولية النافذة ، كاتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية والاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف المعدلتين في 24 يوليو/تموز 1971 .

واعتقادا منها بأن هذا النظام العربي الموحد لحماية حقوق المؤلف سوف يشجع المؤلف العربي على الابداع والابتكار ويشجع على تنمية الآداب والفنون والعلوم . فقد اتفقت على ما يلي :

أولا ـ نطاق الحماية

المادة الأولى :

أ) يتمتع بالحماية مؤلفو المُصنَّفات المبتكرة في الآداب والفنون والعلوم أيّا كانت قيمة هذه المصنفات أو نوعها أو الغرض من تأليفها أو طريقة التعبير المستعملة فيها .

ب) تشمل هذه الحماية بوجه خاص ما يلي :

1 ـ الكتب والكتيبات وغيرها من المواد المكتوبة .

2 ـ المصنفات التي تلقى شفاها كالمحاضرات والخطب والمواعظ الدينية

3 ـ المؤلفات المسرحية والمسرحيات الموسيقية .

4 ـ المصنفات الموسيقية سواء كانت مرقمة أو لم تكن ، وسواء أكانت مصحوبة بكلمات أم لم تكن .

5 ـ مصنفات تصميم الرقصات والتمثيل الايمائي .

6 ـ المصنفات السينماتوغرافية والاذاعية السمعية والبصرية .

7 ـ اعمال الرسم والتصوير بالخطوط والألوان والعمارة والنحت والفنون الزخرفية والحفر .

8 ـ اعمال التطوير الفوتوغرافي .

9 ـ اعمال الفنون التطبيقية سواء أكانت حرفية أم كانت صناعية .

10 ـ الصور التوضيحية والخرائط الجغرافية والتصميمات والمخططات والاعمال المجسمة المتعلقة بالجغرافيا والطوبوغرافيا وفن العمارة والعلوم .

ج) يشترط في المصنفات المحمية ان تكون ذات دعاية مادية .

المادة الثانية :

أ) يتمتع بالحماية ايضا ويعتبر مؤلفا لاغراض هذه الاتفاقية :

1 ـ من قام بإذن من المؤلف الأصلي بترجمة المصنف الى لغة اخرى وكذلك من قام بتلخيصه أو تحويره أو تعديله أو شرحه أو غير ذلك من الأوجه التي تظهر المصنف بشكل جديد .

2 ـ مؤلفوا الموسوعات والمختارات التي تشكل من حيث انتقاء مادتها وترتيبها اعمالا فكرية ابداعية .

ب) لا تخل الحماية المقررة بالفقرة السابقة بالحماية التي يتمتع بها مؤلفو المصنفات الأصلية .

المادة الثالثة :

لا تشمل الحماية المصنفات الآتية :

1 ـ القوانين والاحكام القضائية وقرارات الهيئات الادارية وكذلك الترجمات الرسمية لهذه النصوص .

2 ـ الانباء المنشورة أو المذاعة أو المبلغة علنا .

ثانيا ـ حقوق المؤلف

المادة الرابعة :

أ) يتمتع مؤلف المصنف بحقوق التأليف وتثبت صفة المؤلف لمن نشر أو أذيع أو عرف المصنف باسمه ، ما لم يثبت خلاف ذلك ، ولا يخضع المتمتع بهذه الحقوق وبممارستها لأي اجراء شكلي .

ب) اذا ابتكر المصنف لحساب شخص طبيعي أو معنوي خاص أو عام ، فان حقوق التأليف تثبت للمؤلف ، ويجوز للتشريع الوطني ان ينص على ان الشخص المعنوي هو صاحب الحق الأصلي الا اذا نص الاتفاق على ما يخالف ذلك كتابة .

ج) تثبت حقوق التأليف بالنسبة الى المصنف السينماتوغرافي بصفة أصلية الى الذين اشتركوا في ابتكاره ، وفي الحدود التي اسهم كل منهم فيها ، كالمخرج ومؤلف السيناريو والحوار ومؤلف الألحان الموسيقية سواء أكانت مصحوبة بكلمات أو لم تكن .

المادة الخامسة :

أ) يقصد بالفلكلور لاغراض تطبيق هذه الاتفاقية المصنفات الادبية أو الفنية أو العلمية التي تبتكرها الفئات الشعبية في

الدول الأعضاء تعبيرا عن هويتها الثقافية والتي تنتقل من جيل الى جيل وتشكل احد العناصر الأساسية في تراثها .

ب) يعتبر الفولكلور الوطني ملكا لكل من الدول الاعضاء التي ابتكر في حدود سيادتها .

ج) تعمل الدول الأعضاء على حماية الفولكلور الوطني بكل السبل والوسائل القانونية وتمارس السلطة الوطنية المختصة صلاحيات المؤلف بالنسبة للمصنفات الفولكلورية في مواجهة التشويه أو التحوير أو الاستغلال التجاري .

المادة السادسة :

أ) للمؤلف وحده الحق في ان ينسب اليه مصنفه وان يذكر اسمه على جميع النسخ المنتجة كلما طرح هذا المصنف على الجمهور الا إذا ورد ذكر المصنف عرضا في ثنايا تقديم اذاعي او تلفزيوني للاحداث الجارية .

ب) للمؤلف أو خلفه الخاص أو العام الحق في الاعتراض أو في منع أي حذف أو تغيير أو اضافة أو اجراء أي تعديل آخر على مصنفه بدون اذنه .

ج) يستثنى من حكم الفقرة السابقة التعديل في ترجمة المصنف الا إذا ترتب على هذه الترجمة مساس بسمعة المؤلف أو شرفه أو شهرته الفنية أو اخلال بمضمون المصنف . . . وفي جميع الأحوال يجب التنويه بما تضمنته الترجمة من تعديل في المصنف الأصلي .

د) الحقوق المعنوية المذكورة في الفقرتين (أ - ب) لا تقبل التصرف أة التقادم .

المادة السابعة :

للمؤلف أو من ينوب عنه مباشرة الحقوق الآتية :

أ - استنساخ المصنف بجميع الاشكال المادية بما فيها التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي أو التسجيل .

2 - ترجمة المصنف أو اقتباسه أو توزيعه موسيقيا أو اجراء أي تحوير آخر عليه .

3 - نقل المصنف الى الجمهور عن طريق العرض أو التمثيل أو النشر الاذاعي أو التلفزيوني أو أية وسيلة اخرى .

المادة الثامنة :

أ) يتمتع أصحاب اعمال الفن التشكيلي الاصلية ومؤلفو المخطوطات الموسيقية الأصلية حتى وان كانوا قد تنازلوا عن ملكية مصنفاتهم الأصلية بالحق في المشاركة في حصيلة كل عملية بيع لهذه المصنفات سواء تمت عن طريق المزاد العلني أو بواسطة تاجر أيا كانت العملية التي حققها .

ب) لا يسري هذا الحكم على اعمال العمارة واعمال الفن التطبيقي .

ج) تحدد شروط ممارسة هذا الحق ومقدار المشاركة في حصيلة البيع في نظام تصدره السلطات المختصة في الدولة العربية .

ثالثا - حرية استعمال المصنفات المحصية

المادة التاسعة :

تعتبر الاستعمالات التالية للمصنفات المحصية مشروعة ولو لم تقترن بموافقة المؤلف :

أ) الاستعانة بالمصنف للاستعمال الشخصي الخاص دون سواه بواسطة الاستنساخ أو الترجمة أو الاقتباس أو التوزيع الموسيقي أو التمثيل أو الاستماع الاذاعي أو المشاهدة التلفزيونية أو التحوير بأي شكل آخر .

ب) الاستعانة بالمصنف على سبيل الايضاح في التعليم بواسطة المطبوعات أو البرامج والتسجيلات الاذاعية أو التلفزيونية أو الافلام السينمائية لاهداف تربوية أو تثقيفية أو دينية أو للتدريب المهني وفي الحدود التي يقتضيها تحقيق هذا الهدف شرط ان لا يكون الاستعمال بقصد تحقيق ربح مادي وان يذكر المصدر واسم المؤلف .

ج) الاستشهاد بفقرات من المصنف في مصنف آخر بهدف الايضاح أو الشرح أو النقد وفي حدود العرف المتبع وبالقدر الذي يبرره هذا الهدف على ان يذكر المصدر واسم المؤلف وينطبق ذلك أيضا على الفقرات المنقولة من المقالات الصحفية والدوريات التي تظهر على شكل خلاصات صحفية .

المادة العاشرة :

يجوز بدون اذن المؤلف استنساخ المقالات الاخبارية السياسية أو الاقتصادية أو الدينية التي تعالج موضوعات الساعة أو نشرها من قبل الصحف أو الدوريات . . . وكذلك أيضا المصنفات الاذاعية ذات الطابع المماثل بشرط ذكر المصدر .

المادة الحادية عشرة :

يجوز استنساخ أي مصنف يمكن مشاهدته أو سماعه خلال عرض اخباري عن الأحداث الجارية أو نشره بواسطة التصوير الفوتوغرافي أو التلفزيوني أو وسائل الاعلام الجماهيرية الأخرى بشرط ان يكون ذلك في حدود الهدف الاعلامي المراد تحقيقه ومع الاشارة الى اسم المؤلف .

المادة الثانية عشرة :

يجوز للمكتبات العامة ولمراكز التوثيق غير التجارية والمعاهد التعليمية والمؤسسات العلمية والثقافية بدون اذن المؤلف استنساخ المصنفات المحصية بالتصوير الفوتوغرافي أو ما شابهه بشرط أن يكون ذلك الاستنساخ وعدد النسخ مقصورا على احتياجات انشطتها والا يضر

بالاستغلال المادي للمصنف ولا يتسبب في الاضرار بالمصالح المشروعة للمؤلف .

المادة الثالثة عشرة :

يجوز للصحافة وغيرها من وسائل الاعلام ان تنشر بدون اذن المؤلف الخطب والمحاضرات وكذلك المرافعات التي تلقى اثناء نظر المنازعات القضائية وغير ذلك من المصنفات المشابهة المعروضة علنا على الجمهور بشرط ذكر اسم المؤلف بوضوح وله وحده حق نشر هذه المصنفات في مطبوع واحد أو أية طريقة يراها .

المادة الرابعة عشرة :

يجوز للهيئات الاذاعية ان تعد لبرامجها وبوسائلها الخاصة تسجيلا غير دائم لأي مصنف يرخص لها بان تذيعه ويجب اتلاف جميع النسخ خلال مدة لا تتجاوز سنة ميلادية اعتبارا من تاريخ صنعها وللمؤلف حق تمديد هذه المدة ويستثنى من هذا الحق التسجيلات ذات الصفة الوثائقية وبحدود نسخة واحدة .

المادة الخامسة عشرة :

يجوز للسلطة الوطنية المختصة التصريح باستنساخ المصنفات لاغراض تربوية أو تعليمية أو تثقيفية بعد مضي ثلاث سنوات ميلادية من تاريخ تأليفها اذا ثبت ان المؤلف أو من ينوب عنه لم يستجب للطلب ورفض دون عذر مقبول استنساخ المصنف أو نشره دون اخلال بحقوقه المنصوص عليها في هذه الاتفاقية ويحدد التشريع الوطني شروط التصريح واحكامه .

المادة السادسة عشرة :

يجوز للسلطة الوطنية المختصة بمتابعة تطبيق نظام حماية حق المؤلف في كل من الدول الأعضاء الترخيص بترجمة المصنفات الاجنبية الى اللغة العربية ونشرها بعد مضي سنة ميلادية واحدة على تاريخ نشر المصنف الأصلي لأول مرة وذلك وفقا للشروط التي يحددها التشريع الوطني دون اخلال بحقوق المؤلف المنصوص عليها في هذه الاتفاقية .

رابعا ـ نقل حقوق التأليف

المادة السابعة عشرة :

أ) حقوق المؤلف المنصوص عليها في المادتين السابعة والثامنة من هذه الاتفاقية قابلة للانتقال كلها أو بعضها سواء بطريق الإرث أو التصرف القانوني .

ب) لا يستتبع نقل ملكية نسخة وحيدة أو عدة نسخ من المصنف نقل حق المؤلف على هذا المصنف .

المادة الثامنة عشرة :

أ) يجب على منتج المصنف السينماتوغرافي أو أي مصنف مشترك معد للاذاعة أو التلفزيون الذي يأخذ مبادرة اخراجه وتحمل مسؤوليته المالية ان يبرم عقودا كتابية مع اصحاب حق التأليف الذين ستستعمل مصنفاتهم في هذا الانتاج تنظم نقل الحقوق له وطبيعة الاستغلال للمصنف ومدة الاستغلال .

ب) يحتفظ مؤلف المصنف الموسيقي المستغل في مصنف مشترك بحقوق التأليف .

المادة التاسعة عشرة :

أ) تسري حقوق المؤلف المنصوص عليها في المادتين السادسة والسابعة مدى حياته ولمدة (25) سنة ميلادية بعد وفاته .

ب) تكون مدة سريان حقوق المؤلف (25) سنة ميلادية من تاريخ النشر بالنسبة للمصنفات الآتية :

1 ـ افلام السينما واعمال الفنون التطبيقية .

2 ـ المصنفات التي ينجزها الاشخاص الاعتباريون .

3 ـ المصنفات التي تنشر باسم مستعار أو دون ذكر اسم المؤلف حتى يكشف عن شخصيته .

4 ـ المصنفات التي تنشر لأول مرة بعد وفاة مؤلفها .

ج) تكون مدة سريان حق المؤلف على المصنفات الفوتوغرافية (10) سنوات ميلادية على الأقل من تاريخ النشر .

د) تحسب مدة حماية حقوق المؤلف بالنسبة للمصنفات المشتركة من تاريخ وفاة آخر من بقي حيا من مؤلفها .

هـ) اذا كان المصنف مكونا من عدة اجزاء نشرت منفصلة وعلى فترات فيعتبر جزء مصنفا مستقلا بالنسبة لحساب مدة الحماية .

المادة العشرون :

أ) تنتقل حقوق المؤلف المنصوص عليها في المادتين السابعة والثامنة الى ورثته مع مراعاة ما يلي :

1 ـ اذا كان المؤلف قد تعاقد كتابة مع الغير بشأن استعمال مصنفه ويجب تنفيذ تعاقده وفقا لاحكامه .

2 ـ إذا كان المؤلف قد أوصى بمنع النشر أو حدد له ميقاتا وجب تنفيذ وصيته .

ب) اذا توفي احد المؤلفين لمصنف مشترك ولم يكن له وارث يؤول نصيبه الى باقي المؤلفين بالتساوي ما لم يوجد اتفاق مكتوب على خلاف ذلك .

ج) اذا لم يقم ورثة المؤلف بنشر مصنف مورثهم ورأت السلطة المختصة ان المصلحة العامة تقتضي نشر المصنف واستمر امتناعهم سنة واحدة اعتبارا من تاريخ طلبها ذلك جاز لها ان تقرر نشر المصنف مع تعويض الورثة تعويضا عادلا .

خامسا ـ ايداع المصنفات

المادة الحادية والعشرون :

أ) يحدد التشريع الوطني نظام الايداع

القانوني للمصنفات المحمية مراعيا النموذج الذي تقره المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

ب) تعمل الدول الأعضاء على انشاء مراكز وطنية للضبط الببلوجرافي تكون مرجعا لبيانات حقوق المؤلف وتسجيل المصنفات المحمية ، وما يرد عليها من تصرفات قانونية .

المادة الثانية والعشرون :

تعمل الدول الأعضاء على تنمية وتنشيط وسائل التبادل الثقافي فيما بينها وخاصة اصدار نشرات دورية بالمصنفات المحمية التي تنشر في اراضيها وارسالها الى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لتعزيز النشرة العربية للمطبوعات التي تصدرها .

سادسا ـ وسائل حماية حق المؤلف

المادة الثالثة والعشرون :

تعمل الدول الأعضاء على انشاء مؤسسات وطنية لحماية حقوق المؤلف ويحدد التشريع الوطني بنية هذه المؤسسات واختصاصاتها .

المادة الرابعة والعشرون :

أ) تنشأ لجنة دائمة لحماية حقوق المؤلف من ممثلي الدول الأعضاء لمتابعة تنفيذ هذه الاتفاقية وتبادل المعلومات بما يكفل حماية المصالح المعنوية والمادية للمؤلفين .

ب) نشأ مكتب حماية الملكية الأدبية والفنية والعلمية في الادارة العامة للمنظمة العربية ويتولى أمانة اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف .

ج) تضع اللجنة نظامها الداخلي ويصبح نافذا بعد اقراره من المجلس التنفيذي والمؤتمر العام للمنظمة .

المادة الخامسة والعشرون :

الاعتداء على حقوق المؤلف جريمة ينص التشريع الوطني على عقوبتها .

المادة السادسة والعشرون :

تسري احكام هذه الاتفاقية على ما يلي :

أ) مصنفات المؤلفين العرب من مواطني الدول العربية الاعضاء والذين يتخذون منها مكان اقامتهم العادية .

ب) المصنفات التي تنشر ضمن حدود الدول الاعضاء لمؤلفين أجانب غير مقيمين فيها أيا كانت جنسيتهم بشرط المعاملة بالمثل وبمقتضى الاتفاقيات التي تكون الدول طرفا فيها .

المادة السابعة والعشرون :

يبدأ سريان نظام حماية حقوق المؤلف المنصوص عليها في هذه الاتفاقية من تاريخ نفاذها ولا يترتب على ذلك أية حقوق بأثر رجعي .

المادة الثامنة والعشرون :

لا تمس احكام هذه الاتفاقية حق كل دولة من الدول الاعضاء ان تسمح أو تراقب أو تمنع وفقا لتشريعها الوطني تداول أي مصنف أو عرضه في اطار سيادتها . . . .

سابعا ـ التصديق والانضمام والنفاذ والانسحاب

المادة التاسعة والعشرون :

لجميع الدول الاعضاء في جامعة الدول العربية حق التوقيع والتصديق على هذه الاتفاقية والانضمام اليها .

المادة الثلاثون :

يتم التصديق على هذه الاتفاقية أو الانضمام اليها عن طريق ايداع وثيقة التصديق أو الانضمام طبقا لنظمها الدستورية لدى المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

المادة الحادية والثلاثون :

تصبح هذه الاتفاقية نافذة بعد انقضاء شهر على ايداع وثيقة التصديق أو الانضمام الثالثة تجاه الدول المؤسسة كما تصبح نافذة تجاه كل دولة اخرى بعد انقضاء شهر على ايدلع وثيقة تصديقها أو انضمامها .

المادة الثانية والثلاثون :

أ) يحق لكل من الدول المتعاقدة الانسحاب من هذه الاتفاقية .

ب) يشترط لنفاذ الانسحاب ان يكون باخطار خطي يودع لدى المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

ج) يكون الانسحاب نافذا بالنسبة للدول المنسحبة بعد انقضاء اثني عشر شهرا على تسلم وثيقة الانسحاب .

د) يتم تعديل الاتفاقية جزءا أو كلا باجماع الآراء .

المادة الثالثة والثلاثون :

لا تؤثر هذه الاتفاقية في الحقوق والالتزامات الدولية للدول المتعاقدة تجاه غيرها من الدول وفقا للاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية حق المؤلف التي تكون هذه الدول طرفا فيها .

كما لا تؤثر هذه الاتفاقية باية صورة كانت على المعاهدات والاتفاقيات النافذة بين الدول المتعاقدة ولا على التشريعات الوطنية التي اصدرتها تلك الدول وذلك في الحدود التي تكفل فيها تلك المعاهدات او الاتفاقيات أو التشريعات مزايا اوسع مدى من المزايا المقررة بهذه الاتفاقية .

المادة الرابعة والثلاثون :

يبلغ المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الدول المتعاقدة والأمانة العامة لجامعة الدول العربية ، بايداع كافة وثائق التصديق أو الانضمام المشار اليها في المادة الثلاثين ومحاولات الانسحاب المشار اليها في المادة الثانية والثلاثين .

قانون التناسب
ابن الحازم القرطاجنّي
بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي

علوي الهاشمي

وقد ابتدأت عملية الكسر في مطلع هذا القرن بالنسبة الى تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، وكانت مترامنة مع مد حركة الاحياء العربية ، وان جاءت متأخرة بعض الشيء عن طلائعها الأولى في بعض البلدان العربية . وقد ترافقت عملية الكسر مع نمو حركة الإصلاح واشتداد دورها في الواقع المحلي ، أي إنها تمت بصورة تدريجية وعلى مراحل يمكن رصد مستوياتها ومظاهرها الفنية المنعكسة على بنية الإيقاع الإطارية خاصة عبر اختلال العلاقة التقليدية الثنائية بين الوزن والقافية . وهو اختلال يتم عادة ، كما ألمحنا بفضل اتساع رغبة الذات في التعبير عن إشكالياتها الواقعية ، مما يخلخل الشكل الضيق ثم يكسره . والتعبير مرتبط بمستويات المضمون وخاصة مستوى المعنى .

وهذا يعني أن حركة من التناقض والتضاد آخذة في النمو داخل شكل القصيدة التقليدية بين المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه والشكل الذي لا يسمح له بصورة كاملة القيام بذلك ، مما ينتج عنه انفصام العلاقة تدريجيا بين عنصري التلازم الموسيقي التقليدي : الوزن والقافية .

ويستطيع قانون التناسب ان يؤطر مساحة واسعة من تلك الحركة نظرا لما فيه من خصائص حيوية فصلنا فيها القول ، خاصة فيما يتعلق بتطور مستوياته من التلاؤم والتناظر (التراكب) الى التقابل فالتناقض ، خاصة وان صاحب المنهاج قد بنى أركانه الأساسية على تناوب العلاقة بين المعنى من جهة والوزن والقافية من جهة مقابلة ، وكاد في ذلك كما يستخلص الدكتور مصطفى الجوزو ، « **أن ينفرد بارشاد الشاعر الى طريقة اختيار القافية واختيار معنى البيت بمقتضاها** »[42] .

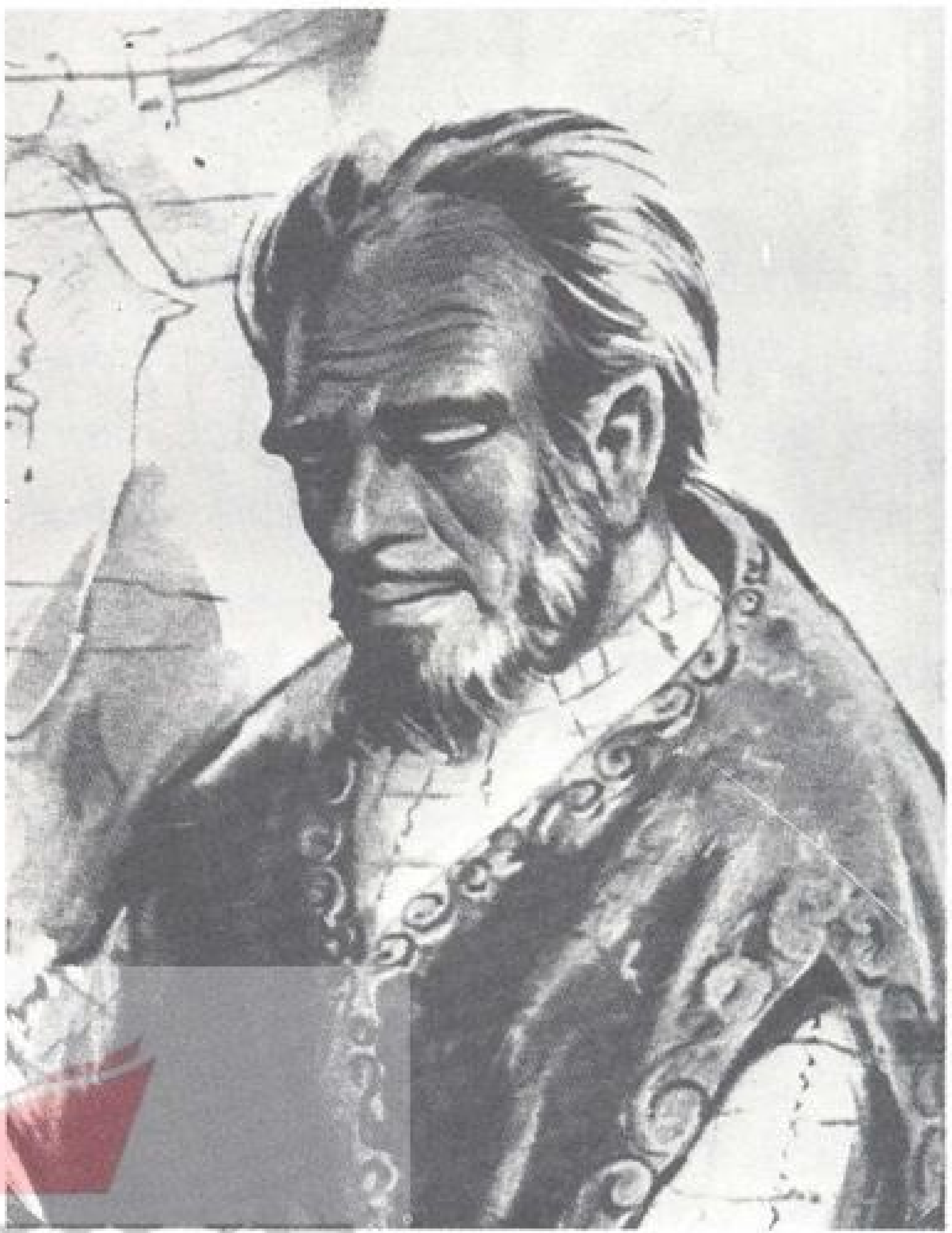
ورغم ذلك التفرد فاننا لن نأخذ من قانون التناسب الا ما يفيدنا في تطور خطوات بحثنا ، مبتعدين عن التفاصيل المعقدة والاحتمالات الكثيرة التي أدت الى

(42) نظريات الشعر : ص 55 .

وجموده يأتي من خضوع الواحد للآخر ممّا ينتج تنوعًا في مستويات العلاقة غير خاضع للتطور ؛ لأنه يقوم أساسا على احترام بنية الإيقاع الإطارية (الوزن والقافية) ، ومن ثم فهو ينطلق من وصف مستويات تنوعها لا من قابليتها للتطور والكسر ، وان بدا في نظر الدكتور الجوزو متأرجحًا بين الخضوع للقالب الوزني وتجاوز المعنى له .

« **والظاهر أن الرجل متأرجح بين خوفه من احتمال التضمين ، وبين حبه للتقابل الذي يريد أن ييسر له كل السبل الممكنة[45] خاصة وان حازم يصيب التضمين[46]** » .

ولئن كان عنصر التقابل والتناظر والتلاؤم بين الوزن والمعنى يمثل الأساس الجوهري في قانون التناسب الذي هو في نظرنا محور القصيدة العربية ، فالتضمين يعتبر خروجا نسبياً على ذلك الأساس الجوهري ، لذلك كرهه أكثر النقاد العرب القدماء وسموه « البتر » ، كما هو عند قدامة[47] بن جعفر مثلاً . وفي تلك التسمية ما فيها من ايحاء بالكراهة . وقد جعل علي الكاتب « من معيب الكلام المنظوم المبتور[48] » .



● حازم القرطاجني

« تلك النتائج الوهمية أو المتناقضة »[43] ، في العديد من الأحوال ، خاصة وأن الاستقصاء يقود الباحث في نظرية حازم القرطاجني الى أن يستنتج « **ان حازمًا يضع قواعده لغير المطبوعين ربما للعلماء أو للمتشاعرين عامة** »[44] ، وهو أمر يبدو صحيحا الى حد بعيد .

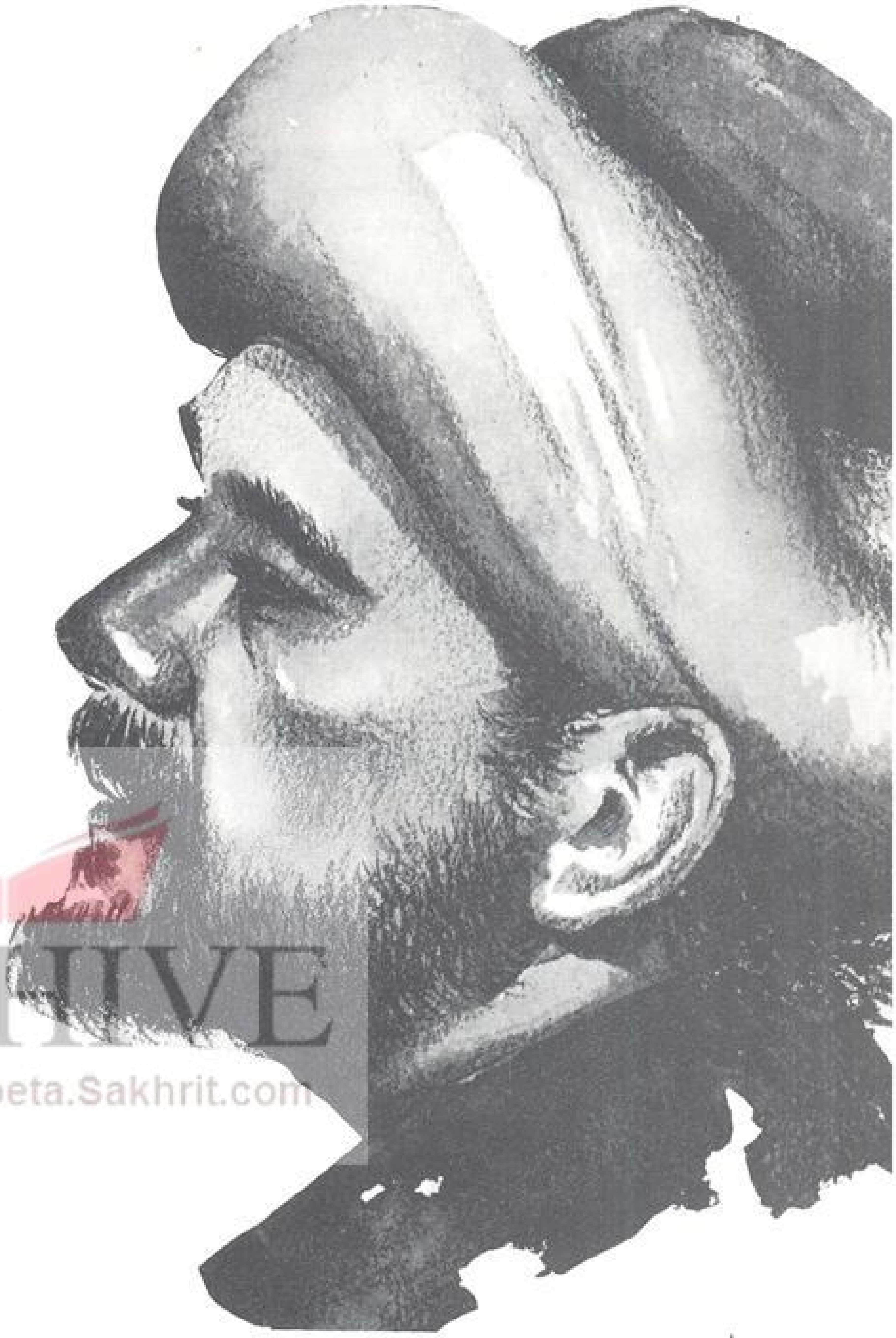
إن ما نستفيده من قانون التناسب هو هيكله العام القائم على تعدد مستويات الظاهرة الفنية ، اضافة الى أساسه المتمثل في تلك العلاقة بين معنى البيت من جهة ووزنه وقافيته من جهة ثانية . وهي علاقة يحكمها تعدد مستويات الظاهرة ، أو إنها بمعنى أصح هي التي تنتج تلك المستويات المتعددة .

وفي إطار هذا التصور لن ننظر الى العلاقة بين المعنى والوزن والقافية في مستواها التزامني الجامد الذي نظر اليه حازم والمتمثل في مبدأ « التقابل » بين المعنى والوزن .

غير أن التضمين لا يمثل سوى خروج أول على القاعدة التقليدية التي كانت تشد بنية القصيدة العربية ، وقد أطلق عليها مؤلف (نقد الشعر) اسم « ائتلاف المعنى والوزن » ، فعد « المبتور » من عيوبه ، كما ذكرنا . كما أردف ذلك الائتلاف بما يتصل به ويكمل معه القاعدة التقليدية وهو « إئتلاف المعنى والقافية » ، وجعل من عيوبه « التكلف في طلب القافية[49] » وقد حاول قدامة في حقيقة الأمر استبعاد القافية من قاعدة الائتلاف بين اللفظ والمعنى والوزن ، حين لم يجد « **للقافية مع واحد من تلك الأسباب الأُخَر إئتلافًا** » . وكأنما هو أراد ان يعتبرها صوتًا موسيقيًا خالصاً لولا انه عاد وربط بينها وبين

(43) نفسه : ص 51 .
(44) نفسه : ص 54 .

(45) نفسه : ص 54 .
(46) المنهاج : ص 277 .
(47) نقد الشعر : ص 209 .
(48) مواد البيان : ص 393 .
(49) قدامة بن جعفر ص 210 .



● ابن رشيق بريشة رسام مجلة « العربي » .

« المعنى الذي تدل عليه » ، وذلك « **ائتلاف مع سائر البيت فأما مع غيره فلا ، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر** »[50] .

ويمكن ان نستنتج من كل ما سقناه حول علاقة الوزن بالقافية ان البيت الشعري هو الوحدة الأساسية في بنية الايقاع الاطارية . وإنها وحدة قياسية مغلقة بحيق يتطابق فيها اللفظ والمعنى ويتآلفان مع الوزن والقافية . وإن أي تجاوز لواحد من هذه العناصر أو تقصير عن التطابق معها يعتبر « عيبا » . فزيادة المعنى على الوزن والقافية تعني « البتر » . وتقصيره عن بلوغ القافية يعد « تكلفا » في طلبها .

وتبقى وحدة البيت الايقاعية ، على اهميتها الجوهرية ، وحدة جزئية ، نظرًا لطابعها الأفقي الناتج عن قانون التكرار والاطراد . وهو القانون الذي يُبرز في النهاية دور القافية الحقيقي ووظيفتها الجوهرية ، باعتبارها ضابطًا ايقاعيا كليا ينتظم مجمل النص على المستوى العمودي الرأسي ، الأمر الذي يجعل نظام القافية إطاراً شموليا يحوي نظام الوزن رغم خضوعه المطرد لقانونه الجزئي المتكرر .

وقد نتج عن تلك العلاقة الإشكالية بين النظامين توازن بنيوي مدهش تمتعت به القصيدة العربية الكلاسيكية ، وهو التوازن الذي بدأ يختل وتتفكك عناصره واجزاؤه بصورة ملحوظة إبتداء من منتصف القرن الحالي أمام زحف نظام التفعيلة المتواصل على البنية الإيقاعية الأم ، مّما أدى في نهاية المطاف الى نقضها واقتراح ما يشبه البنية الضد أو بنية الانفصال المتمثلة في « قصيدة النثر » . وهو المسار الذي حاولنا تتبع مراحله في غير هذا المكان من البحث العام .

قانون التناسب ومجال التطبيق اللغوي

لعل الحديث عن قانون التناسب لا يكتمل الا بتناول الجانب اللغوي المتمم على صعيد الابداع للجانب الايقاعي في اطار نظرية الشعر العربي وتطورها . وسيقتصر الحديث هنا على جانب التركيب اللغوي مما يتطابق أشد التطابق مع جانب الاطار الايقاعي وزنا وقافية ، تاركين الخوض في مجال التخييل الذي يتطابق بدوره مع جانب التكوين الإيقاعي الى فرصة أخرى . وسيتخذ البحث في التناسب التركيبي ، ان صح التعبير ، مسارا تطبيقيا أكثر مما كان عليه الأمر في التناسب الإيقاعي . وستكون تجربة الشعر المعاصر في البحرين مجال هذا التطبيق .

(50) نفسه : ص 69 .

1) **قانون التناسب لغويا :**

يبدو أن نظرية « النظم » أو قانون « التناسب » أو القول «بالاتساق»[51] مما انطلق أساسا من هاجس « الائتلاف » بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية الذي تفتقت عنه عقلية قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) أساسا تعتبر ، نظريا ، الحصيلة الجوهرية الطبيعية المستقاة من بنية القصيدة العربية الأم في أصولها التطبيقية المعروفة . تماما كما هي القصيدة ، من ثم ، حصيلة فنية مكثفة لمنظومة الحياة العربية ضمن ركائزها الأساسية وثوابتها المتينة . ولهذا لم يكن هاجس « الائتلاف » عند قدامة اعتباطيا ، ولم يكن حصر حدود الشعر في (لفظ ومعنى ووزن وقافية) من قبيل التلفيق والتعددية ، بل هو ينطلق من خصائص بنيوية عميقة الجذور في مكونات الانسان العربية جميعها ، وان هي لم تتبلور (الخصائص) على صعيد نظري متين وواضح ضمن منظومة نظرية أو قانون تجريدي ، الا بعد قدامة ، خاصة على صعيد النظرية الشعرية ، وذلك على يد عبد القاهر الجرجاني أولا ، ثم على يد حازم القرطاجني بصورة خاصة في اطار « قانون التناسب » الذي فصلنا فيه القول من قبل ، متخذين إياه منطلقا نظريا ومنهجيا لبحثنا .

وقد اشتقت النظرية الشعرية العربية أصولها من تربة الخصائص البنيوية المذكورة، سواء على صعيدها الحيوي الأساس ام على صعيدها النظري ثم شقّت عن مجراها العام معظم روافدها المعروفة ابتداء من القرن الثاني للهجرة حتى وقتنا الحاضر تقريبا . وهذا ما جعل كل من يتحدث عن القصيدة العربية أو النظرية الشعرية عند العرب يدور حول مصطلح جوهري واحد يترادف متقلبا بين « الائتلاف » والنظم أو الانتظام والتناسب والتناسق والتوافق والتوازن والتناظر الى غير ذلك من مترادفات اصطلاحية . ماذا يعني ذلك ؟

قد يعني أشياء كثيرة لا حصر لها ، مما لا يعنينا استقصاؤها هنا ، أو تعجز قدراتنا عن بلوغه والاحاطة به . الا انه يعني بشكل عام ، وضمن ما يتصل ببحثنا وبهذا الجزء منه على الخصوص ، ان الانسان العربي مجبول على حب النظام وتحقيق التوازن والتناسب في مجمل حياته الخاصة والعامة ، بما في ذلك «القصيدة» الشعرية التي تجسد أجزاء من تلك الحياة ومراحل فيها . ولعل استقراءنا لخطوط تفكير أي من اولئك العلماء والباحثين العرب القدماء (وحتى المعاصرين) حول نظرية الشعر عند العرب ، كفيل بالكشف عن تلك الخصائص البنيوية المذكورة . فصاحب (مواد البيان) مثلا ، يبدأ « قوله في النظم » على النحو الآتي :

« **نظم الكلام هو تأليفه على وضع الاتساق وتساوي الاقسام واعتدال الفصول والأجزاء ، لأن الكلام قد يؤلف مُخَلَّطًا غير متناسب ولا مقسّم فلا يستحق اسم النظم ، وانما يستحق هذا الاسم اذا كان موصوفا مرتبا ذاهبا في مذهب الانتظام وموازنة الاقسام** »[52] . ثم يفرّع المؤلف هذه الأقسام الى فصول وفروع وأقسام تشير في مجملها الى ان المقصود بالنظام والتناسب ليس وضعا جامدا أو اطارا ضيقا محدودا ، بل يعني حيوية مطلقة وحركة لا متناهية قائمة على الانسجام والانتظام واستخلاص العام من الخاص ، والحركة من السكون والمتحرك من القار، والدائرة المنسقة من المركز المكثف ، والمعنى في المبنى ، وحركة الذات في بنية المحيط ، والقافية في الوزن ، والعاطفة في العقل ، والتخييل في التركيب . . . وهكذا على أن يتم كل ذلك في اطار من التقاطع الثنائي ، أي الثنائية الاشكالية التي نرتكز على قانونها أو نحاول ذلك في منهج بحثنا هذا .

وقد التفت مفكر عربي معاصر الى هذه الثنائية الاشكالية التي تميز الانسان العربي ، دون ان تعزله أو

(51) نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، وقانون التناسب لحازم القرطاجني ، والقول بالاتساق لعلي بن خلف الكاتب صاحب كتاب (مواد البيان) .

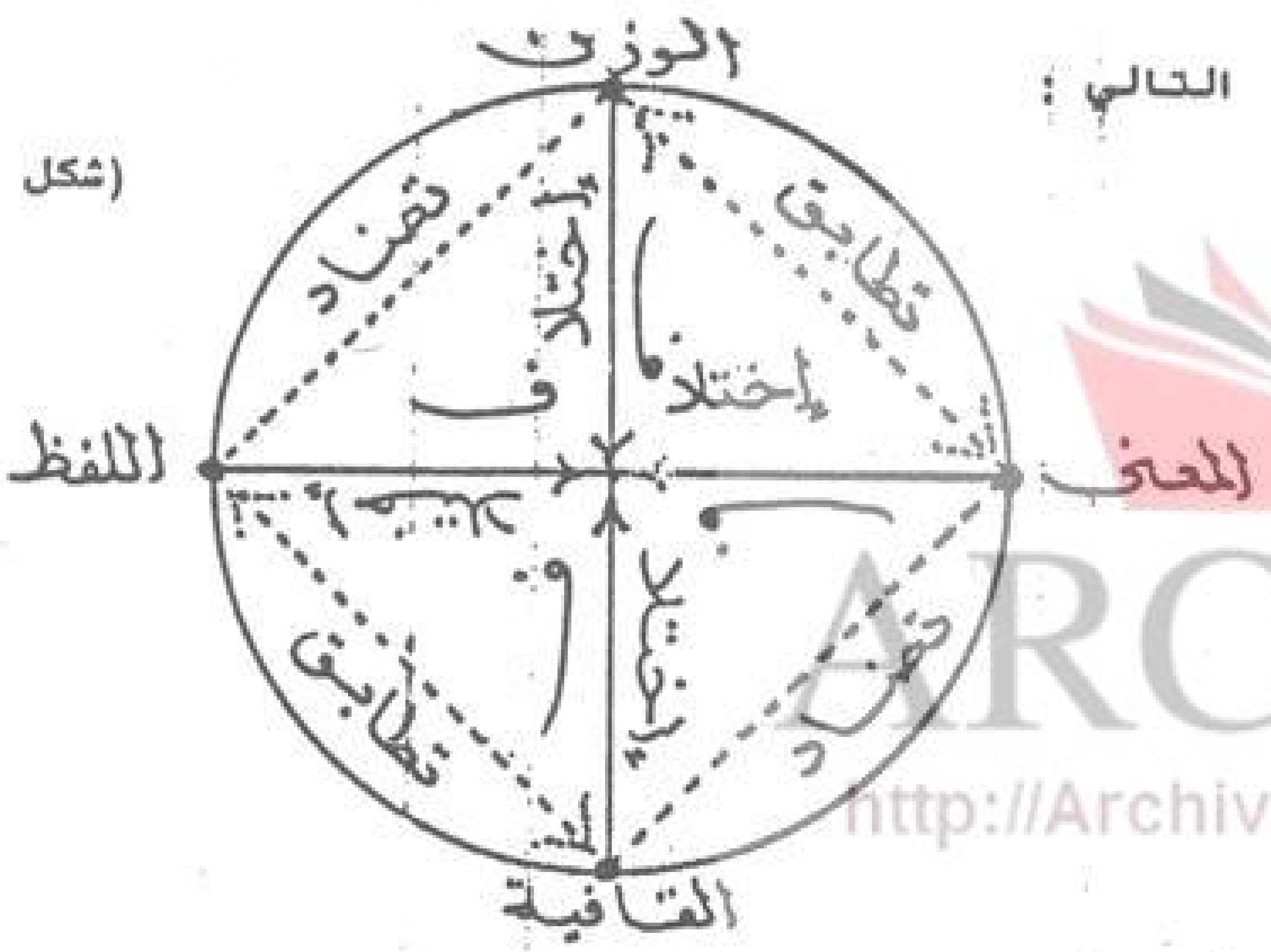
(52) علي بن خلف الكاتب (مواد البيان) ص 204 .

تفضيله على غيره ، بل تجعله على اكثر نقاط التقاطع الحيوية في خارطة العالم الحضارية منذ ارسطو حتى اليوم وهو يلخص خصائص الانسان العربي البنيوية في ثنائية العقل والوجدان «الاشكالية» ، حيث ان هذا الجمع في نظره ، « **بين العقل والوجدان لا يتمثل في تراث ثقافي بمثل الوضوح الذي يتمثل به في الثقافة العربية وتراثها**[53] ، ولم يكن الأمر لديه « أمر جوار » بل الأمر أمر « دمج ومزج في نظرة واحدة » . فإذا كان العقل قد غلب على حضارات أمم معينة ، وان الوجدان قد غلب على حضارات مقابلة منذ فجر التاريخ حتى اليوم ، « **فقد كان في شرقنا العربي هذا الجمع المتزن بين عقل ووجدان** » . والمؤلف لا يقول ذلك « عن زهو ودفاع » وانما يقوله من « **وقفة المؤرخ للثقافة المحلل لخصائصها ، ينظر فيما قد** حدث بالفعل : **وما قد نتج بالفعل ، ثم يصدر الاحكام** »[54] .

ولعلنا الآن نستطيع ان نرد عناصر قانون التناسب أو مستويات النظرية الشعرية العربية ، الى ثنائية اشكالية تمارس حيويتها الطبيعية في اطار مظاهر ثلاثة متداخلة تتكون منها صورة الحياة العربية في أي جزء منها بما في ذلك حياة القصيدة . والمظاهر هي التوافق أو التطابق ، والاخلاف ، والتضاد . وهي مظاهر كل عملية حية ، لذلك سبق لنا ان تناولناها في اطار درسنا للايقاع التكويني ضمن ظاهرة ما أسميناه التكرار والتعاقب والتركيب . وقد يكون الجاحظ أول من التفت الى هذا القانون في الثقافة العربية باعتباره قانون الحياة الجوهري ، حين قال « ان العالم بما فيه من الاجسام على ثلاثة انحاء : متفق ، ومختلف ، ومتضاد » . ثم يرد الجاحظ هذه الحدود أو المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون ، الى الأصل الثنائي الاشكالي محورا إياه حول الحركة والسكون ، وذلك حين يستطرد قائلا عن تلك « الانحاء » الثلاثة « وكلها في جملة القول ، جماد ونام ، وكان حقيقة القول في الاجسام من هذه القسمة ، ان يقال : نام وغير نام »[55] أي متحرك وساكن .

وقد يمكننا الآن ان نتصور نظرية الشعر العربية من خلال تصور قدامة بن جعفر لبنية القصيدة العربية ضمن مرتكزاتها الأساسية الأربعة ، اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، فيما سماه بـ« الائتلاف » ، وذلك على النحو التخطيطي التالي :

(شكل التالي :



ويمكن توضيح الشكل في النقاط التالية :

أ ـ القانون : انطباق + اختلاف + تضاد = ائتلاف .

ب ـ المعادل : معنى + لفظ + وزن/قافية = قصيدة .

ج ـ الاشكالية العامة : المعنى ⟵ ⟶ اللفظ .

د ـ الاشكالية الخاصة : القافية ⟵ ⟶ الوزن

هـ ـ التقاطع الاشكالي : قافية ⟵ ⟶ وزن
معنى
لفظ

(53) د . زكي نجيب محمود : (تجديد الفكر العربي) دار الشروق ، ط 7 بيروت 1982 ، ص 320 .

(54) نفسه .

(55) الجاحظ (كتاب الحيوان) ، جزء 1 ، ص 26 .

و ـ حل الاشكالية : التركيب/النص .
تربيع الدائرة اي رسم حدود الانطباق والاختلاف بين النقائص .

ان التناسب أو الائتلاف بموجب التخطيط السابق عبارة عن اختلافين متقاطعين ، أي ثنائية متقاطعة مع ثنائية اخرى من اجل خلق وضع اشكال امثل (تناسب/ائتلاف) : اختلاف الأول خاص ، ويتكون من ثنائية الوزن والقافية ، لانها قضية الشاعر الخاصة ، والاختلاف الثاني عام ، ويتكون من ثنائية المعنى والمبنى ، باعتبارها قضية مشتركة بين الشاعر وغيره . وينتج عن تقاطع الثنائيتين أو الاختلافين الخاص والعام ، وضع اشكالي امثل هو « القصيدة » التي تقوم على قانون التناسب .

والتناسب ، من الناحية الآلية ، عبارة عن « اختلاف » يتجاذب طرفيه حدُّ التطابق من جهة ، وحدُّ التقابل أو التضاد من جهة ثانية ، مع الأخذ في الاعتبار كون «الاختلاف» نفسه ثنائية ملتبسة ، أي ذات حدين اشكاليين . فالمعنى ، حسب المخطط ، يتطابق مع القافية باعتبار كل منهما تعبيرا عن حركة الذات الداخلية ، في الوقت الذي يتقابل مع الوزن باعتباره تجسيدا لبنية خارجية قارة .

والمعنى في الآن نفسه طرف في علاقة (اختلاف) ثنائية مع المبنى الذي يتطابق ، عكس المعنى ، مع الوزن باعتبار كليهما تجسيدا لبنية خارجية قارة ، ويتقابل مع القافية باعتبارها حركة داخلية . ويقع الوزن والقافية طرفين في علاقة (اختلاف) ثنائية تتقاطع ، كما هو واضح ، مع ثنائية (المعنى/المبنى) الأولى ، مما ينتج عن ذلك كله حالة من التوازن الشديد والاتساق الأمثل والنظام أو النظم الدقيق الرهيف ، هو ما نسميه بقانون الائتلاف أو التناسب الذي حققته القصيدة العربية الأم .

ويبقى بعد ذلك كله ان نذكر بان في مقدور القصيدة العربية الجيدة ان تنتج قانون التناسب على النحو الذي بيناه ، وتبرز اركانه وحدوده وعلاقاته ، غير انه ليس في مقدوره هو ، وحده ، ان ينتج قصيدة مبدعة ، مهما طبقت شروطه وتوفرت اركانه وتماسكت صورة اجزائه . اذ تظل هناك اشكالية غامضة تصهر العلاقة الجوهرية بين جسد القصيدة وروحها وتمنحها شهادة الحياة وهي اشكالية درجنا على تسميتها بالموهبة باعتبار غموض مصدرها وطبيعتها وغناها . فبامكان الموهبة ان تخلق القانون وتنتجه حتى دون ان تعيه ، في حين ليس بامكان القانون مهما اتسم بالوعي والدقة والضبط ان يقنعنا بوجود روح الموهبة في بنيته المتقنة ، وتلك هي اشكالية الشعر الأساسية باعتبارها « لحظة ميتافيزيقية » غامضة حسب رأي الشاعر الناقد الفرنسي المعاصر غبيفيك[56] ، قد يكون للخيال او ملكة التخييل ارتباط وثيق بها إن لم يكونا شيئا واحدا . وهي ملكة كلية وذات وظيفة شمولية ، فيما يبدو ، رغم طبيعتها الغامضة أو بسببها على الأرجح . لذلك فهي توجد في كل مكان من القصيدة تتجلى في كل جزء منها دليلا على حياة الجسد وحيوية البنية وحركة السكون .

اننا من منطلق هذه الخاصية الجوهرية الحية التي يتسم بها قانون التناسب في القصيدة العمودية ، يمكن ان نبحث في بنية التركيب اللغوي حتى في اطار البيت الشعري المفرد باعتباره وحدة فنية مكتفية بذاتها ، كما كان العرب يرونها ، ينطبق عليها القانون بجميع أركانه وشروطه وعلاقاته في حالة ما اذا كان البيت بالفعل خلية ابداعية حية ، لا مجرد نظم أو تطبيق واع لجزء أو اجزاء من قانون التناسب ، لذلك نعرض ، هنا ، الى بعض مظاهر تحقق القانون على مستوى التركيب اللغوي . في تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، ثم نعرض الى بعض مظاهر محاولات الخروج على القانون مما يمهد السبيل الى عدول نحو « بنية » فنية جديدة يبدأ بقصيدة التفعيلة ويتعزز مع « قصيدة النثر » التي تمثل في نظرنا « البنية »

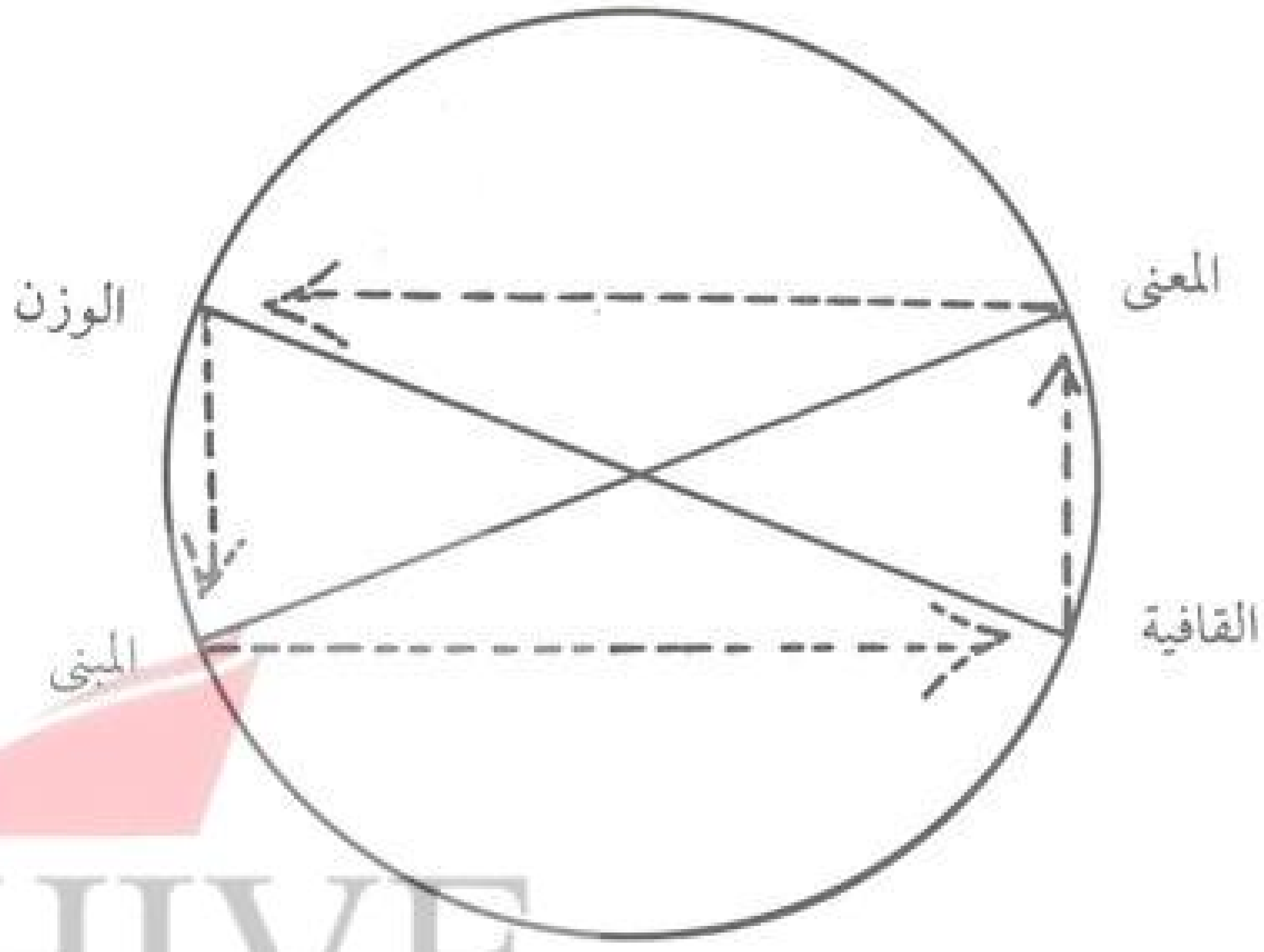
(56) انظر لقاء أدونيس معه في مجلة (مواقف) عدد 43 ، شتاء 1981 .

أو بنية الانفصال لو جاز التعبير . وذلك على النحو الذي يوضحه التخطيطان الآتيان :

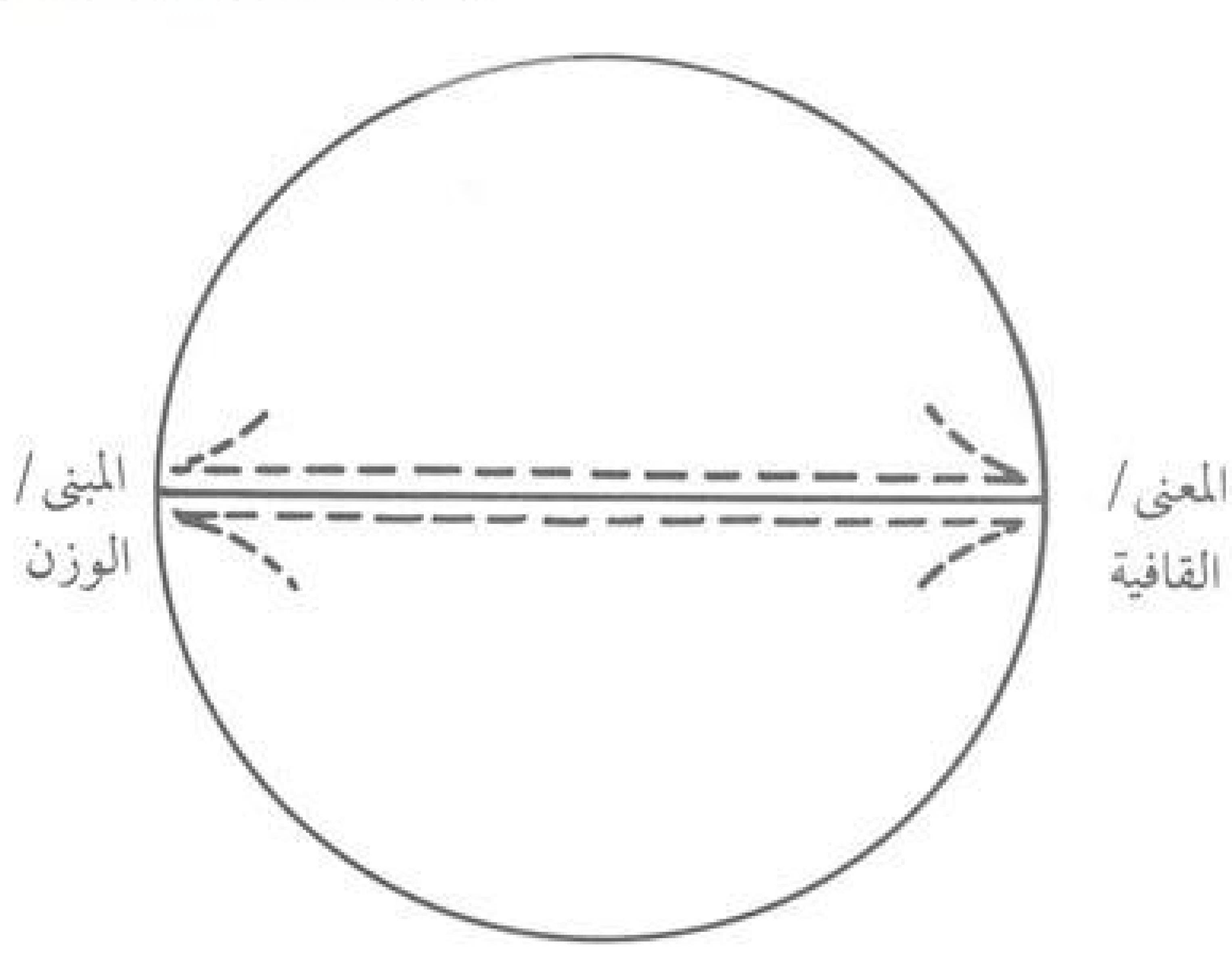
2) قانون التناسب في ضوء قصيدة التفعيلة :

وتبدو درجة الانحراف واضحة عن مبدا (تربيع الدائرة أو التناسب) بحيث يتجه كل واحد للانطباق على الحد الرديف له والابتعاد عن نقيضه .

(شكل 2)



(شكل 3)



3) قانون التناسبق في ضوء قصيدة النثر :

وتبدو درجة الانحراف كاملة الى حد انطباق الحدود الاربعة لتبرز من جراء ذلك الانطباق الاشكالي الثنائية الأساس (المعنى/المبنى) أو الذات/المحيط . وتتضمن ثنائية القافية/الوزن بصورة شبحية أو وهمية (الايقاع الداخلي) .

وتتمثل مظاهر تحقق قانون التناسب في كل ما يؤدي الى نجاح بيت الشعر العربي ، ومن ثم القصيدة العربية العمودية . وهي مظاهر يصعب حصرها حسبما تتجلى في كتب البلاغة العربية ، بحيث قد تتلون وجوهها وأساليبها واشكالها من بيت الى آخر ، ومن شاعر الى آخر ومن مرحلة الى اخرى . لكنها ظلت محافظة على قانونها البنيوي الخاص القائم على التوازن والتناسب ، كما بيناه . لذلك سنقوم باستقراء أبرز المظاهر الاسلوبية الدالة على تحقق القانون ، مما توفر في اطار تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، وذلك توخيا للايجاز من جهة ، وحرصا على عدم تكرار ما تعجّ به كتب البلاغة واجتراره من جهة ثانية ، وانطلاقا الى مظاهر التجاوز والتجديد والمعاصرة ، مما يعني بحثنا بالدرجة الأولى من جهة ثالثة .

وتتلخص هذه المظاهر في : التصدير ، التقديم والتأخير ، والاعتراض والمطابقة .

2) مظاهر تحقق التناسب

أ ـ التصدير

يعني مظهر « التصدير » عند البديعيين العرب رد العجز على الصدر ، لذلك فهو خاص بالشعر وبنظام البيت الواحد ، وبالبيت المصرّع ذي الشطرين على وجه الخصوص ، وبعلاقة كل من الوزن بالقافية من جهة ، والمعنى والمبنى من جهة ثانية على وجه أخص . فعلى الرغم من انه مظهر بلاغي في الأساس يقول به اهل البديع[57] ، ويتصل بالمعنى ومبناه قبل كل شيء ، فهو مشدود باقوى الاسباب ان لم يُدِنْ بوجوده أصلا ، الى بنية الوزن والقافية ، اضافة الى انه « **مخصوص بالقوافي تُرَدّ على الصدور** » **وذلك على عكس الترديد الذي** »

(57) راجع مثالا على ذلك تعريف علي بن محمد الكاتب له في (مواد البيان) ص 351 وغيره من كتب البلاغة .

يقع في اضعاف البيت »[58] فالتصدير عند ابن رشيق يسهِّل استخراج القوافي اذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة »[59] وهو عند الكاتب « **يسهِّل الطريق الى المعرفة بقوافي الشعر قبل مرورها على الأسماع** »[60] ، ولا عجب اذن ان يدرجه بعض الدارسين المعاصرين ضمن بحثهم الاسلوبي في « موسيقى الاطار » ، رغم اهتمامهم الأساسي بالخصائص الاسلوبية ، أي البلاغية ، مما يندرج في اطارها مظهر التصدير اكثر من اندراجه في موسيقى الاطار[61] ويشي ذلك بقوة طابعه الموسيقي وشدة خضوعه لعنصر الوزن ، رغم انه « عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه الخصوص معنى ومبنى » ، ورغم انه « بمثابة اللفظ الجامع للمعنى »[62] فتقاطع التصدير اذن مع بنية الوزن/القافية امر لا يحتمل الشك ، واندراجه فيها امر تشير اليه اكثر الدلائل ، مما يجعل مظهر التصدير يجسد قانون التناسب في البيت الشعري العربي افضل تجسيد حسبما يوضحه الشكل التخطيطي الأمثل (شكل 1) .

ومن امثلة هذا المظهر في الشعر المعاصر في البحرين قول الشيخ ابراهيم :

1 ـ **فنازَعَكَ الشقيقُ وكان قدما**
حسامُك والأمورُ لها انتزاعُ (ص 36)

2 ـ **همو نَكَثوا العودَ وهم أضاعوا**
حقوق الله فانكثوا وضاعوا (ص 37)

3 ـ **فلا العلمُ أوعاه ولا النفسُ صانها**
ولا عقله عن معقل النقص عاقله (ص 4)

ان التصدير يحيط بالبيت الأول من طرفيه (أوّله ومقطعه) بحيث يحصر حشوه حصرا محكما ومتوازنا ، نظرا لتوزعه على طرفي البداية والنهاية . وهو توزُّع حركي نامٍ استوجب انتقال التصدير من صيغة صرفية في البدء الى صيغة أخرى مشتقة منها في الأخير ، فمن الفعل (نازع) الذي يتضمن معنى الحركة لأنه على وزن (فَاعَلَ) ، الى المصدر الاسمي (انتزاع) الذي يوحي بتحقيق فعل المنازعة وتغلب طرف على الآخر فيه بعد مقاومة جهيدة (وكان قدما حسامك) ، بانتصار الواقع المقرّر والمكتوب (الأمور لها انتزاع) على مبتغى الانسان وسعيه وحركته الفعلية (نازع) . ويعمق من دلالَة هذا التحول الاستقاقي في مظهر التصدير من صيغة الفعل الى المصدر ، كون النزاع يدور بين شقيقين ينتميان الى جذر واحد على صعيد كل من الواقع واللغة[63] .

ويغلق البيت الثاني بنيته الايقاعية والدلالية/التركيبية ، عن طريق التطابق التصديري بين نهاية شطريه (الضرب والعروض) ، معززا قانون البيت الشعري العربي بتحقيق مظهر آخر مع التصدير هو « التصريع » ، مما جعل البيت متوازنا ومغلقا عن طريق نهاية شطريه المتطابقين . وهو تطابق متفاعل وتوازن حي ، بدليل تحول طرفي التصدير من صيغة الفعل الرباعي المتعدي (أضاعوا) الى نتيجته التي نمت عبر حشو البيت ، وتتمثل في الفعل الثلاثي الذاتي أو اللازم (ضاعوا)[64] .

ويبرز التصدير في عجز البيت الثالث موازيا بين اوله (عقله) ومقطعه (عاقله) ، بحيث ينغلق العجز ويتوازن بصورة كاملةٍ مكتفيا بذاته في اطار أشبه بالكون التام ، فعلى صعيد التركيب الوزني يطابق أولُ العجز

---

(58) ابن رشيق (العمدة) ج 2 ، ص 3 .

(59) نفسه .

(60) علي بن محمد الكاتب (مواد البيان) ص 351 .

(61) راجع الدكتور محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الاسلوب في الشوقيات) ص 87 .

(62) نفسه ص 92 .

(63) راجع ترجمة الشيخ ابراهيم في (كشاف الشعراء) . وينزل البيت ضمن قصيدة يدور موضوعها حول صراع شقيقين على الحكم .

(64) ومثله قول الشاعر نفسه في مكان آخر راثيا : (ص 32) .

وانت سليلُه لاشك تجري — على آثاره في خير مجرى (الوافر)

وقول ابراهيم العريض الذي لا يخلو من حس الصنعة والاهتمام بالتوازن الخارجي :

تخالينه من لفّة الجيد ناعسا — ولكنه ـ يا حيّ ـ ليس بناعس (ص 97/4)

آخره عن طريق التصدير الذي جعل من القافية طرفيه المتعادلين ، وعلى مستوى الدلالة يساعد طابع الحكمة على سبك وحدة الشطر في أسلوب تقريري ناجز لا يخلو من الحيوية الداخلية . وهي تتجلى في صيغة النفي من جهة وفي تحول صيغة التصدير عن طريق المجانسة من (عقله) الى (عاقله) مرورا بـ (معقل) من جهة ثانية[65] كما تتجلى هذه الحيوية الداخلية فيما توحي به بنية العجز التامة من تطابق تام مع عناصر التعبير الدلالية في الشطر الأول . فالعقل يقابله (العلم) ومعقل النقص مقصود بها (النفس) وعاقله بمعنى صائنه . وهذا من شأنه ان يعمم التوازن الذي حققه مظهر التصدير على مجمل بنية البيت وتراكيبه اللغوية ، لا ان يحصره في موضعه فقط .

ومن أمثلة التصدير الأخرى قول الوائلي في مطلع قصيدة له :

هبَّ النسيمُ فشاقني وذكرتُ أيامَ النسيم[66]

ولا يقتصر التصدير ، هنا ، على وظيفته الجزئية العابرة الخاصة بتركيب البيت المفرد ، كما هو الشأن في الأمثلة السابقة ، ولا يكتفي بدوره في « تعزيز موسيقى البيت » وهو « ابرز دور » يقوم به التصدير لأن عنصره الثاني « إطار للقافية » ، بل يتعدى ذلك الى « ضبط الدلالة » لا على مستوى البيت أو الموضع الذي هو فيه فقط ، وهو طالع القصيدة ، وانما على مستوى مجمل القصيدة العمودية ، « **لأن لفظ الصدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته فما بالك به إذا كرره**[67] . ولعل اضافة (أيام) الى النسيم تؤكد هذه النظرية وتشي



● ابن عبد ربه بريشة أورطيس أحمد .

بسطوة الوزن لا على البيت بل على القصيدة ، وليس على المبنى بل على المعنى أيضا .

يقول الزائد :

من لم يكن أسدًا يحيط عرينه
دخلت عليه في العرين أسودُ[68]

وتأسيس طرفي بنية البيت ، هنا ، على الجملة الشرطية ذات الحدين المتجاوبين والمبنية على عنصري النفي والاثبات للتعبير عن معنى التحذير بغرض النصح ، يرتبط أساسا بطرفي التصدير الذي يتصل طرفه الثاني بقافية البيت الخاضعة لعنصر الوزن . وهو ما جعل لفظ التصدير يتحول من صيغة المفرد (أسد) الى صيغة الجمع (أسود) ، ومن امثلة ذلك هذا التصدير الذي يبدو عليه التوازن الآلي الدقيق :

تؤرقه تلك الهواجس موهنا
فيشفق من جراء تلك الهواجس[69]

---

(65) لقد كاد استخدام الجناس هنا يقود الى المعاظلة والتعمل لولا التوازي الدلالي مع الصدر ، مما منح مفردات الجناس الثلاث حيوية داخلية خاصة . وذلك على عكس قول الشاعر نفسه في موضع آخر (ص 87) مستخدما جناس لفظة «العقل» التي يبدو انه مغرم بها لاسباب سنذكرها :

إذا لم يكن عقل الفتى عاقلا له على معقل التقوى فلا حبذا عقلُ

فمظاهر التصنع والافتعال والمعاظلة واضحة في هذا البيت «العقلاني» .

(66) ص 168 (مجزوء الكامل المرفّل) .

(67) د . محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الاسلوب) ص 92 .

(68) نابغة البحرين ص 155 (الكامل) .

(69) ديوان العريض ص 97 (الطويل) .

فقد ظل لفظ التصدير واسم الاشارة المتبوع به جامدا في كلا الموضعين ، لم يتغير أو يَنْمُ الا على صعيد الوظيفة النحوية ، بحيث انتقل العنصر من الفاعلية والرفع الى تبعية الاضافة والجر ، مما يشي بأثر الصنعة والاهتمام الخارجي في محاولة لاخضاع المعنى أو الوظيفة الداخلية لهما . .

لقد جسدت مظاهر التصدير السابقة قانون التناسب (بين عناصر الشعر الأربعة) بصورة متوازنة ودقيقة اعتمدت على تحقيق بنية البيت المغلقة التامة ، وحرصت على تجسيد صورته التركيبية الموروثة ، وان ظل عنصر الوزن التجريدي يمارس سلطته الخفيّة على بقية العناصر ، في محاولة لتكييفها ووضعها في اطار طبيعي متجانس . وهو اطار يفتضح امره في بعض الاحوال التي يعجز الشاعر فيها عن تحقيق ذلك التجانس والتناسب ، بسبب المعاظلة الفكرية واللغوية مثلا ، كما في قول ابراهيم العريض :

صار يراني ، فلا أراه كنت أراه فلا يراني[70]

بحيث أصبح للوزن الكلمة الاخيرة ، وهكذا الأمر في كل حالات «النظم» .

ب) التأخير والتقديم

لاشك ان عامل الموهبة هو نقطة التقاطع الجوهرية لجميع عناصر الشعر الأربعة : الوزن ⟷ القافية/المعنى ⟷ المبنى . مما ينتج عنه تركيب دقيق للبيت الشعري يعتمد التوازن والتناسب حسبما يوضحه الشكل التخطيطي الأمثل (شكل 1) . والوزن ، باعتباره اطارا كليا لذلك التركيب وبانطباقه على المبنى وتواطئه معه كبنية خارجية ، لا يسمح لحركة الذات (القافية/المعنى) بتجاوز حدوده ، وهو امر يعرفه الشاعر جيدا ، واعيا أو غير واع ، ويجيد تحقيقه والتعبير ضمن اطاره .

ويمثل التأخير والتقديم واحدا من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي . وهو يحقق في الأساس غرضا نفسيا ودلاليا ، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا اسلوبيا خاصا ، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند اليه في الحملة العربية ، ليضعهما في سياق جديد وعلاقة متميزة . ولا يخلو هذا المظهر عند اهل البلاغة من أحوال اربعة تندرج ضمنها مستويات الاجادة فيه .

الأول ـ ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ ، وذلك هو الغاية القصوى واليه المرجع في فنون البلاغة .

الثاني ـ ما يفيد زيادة في المعنى فقط .

الثالث ـ ما يتكافأ فيه التقديم والتأخير ، وليس لهذا الضرب شيء من الملاحة .

الرابع ـ ما يختل به المعنى ويضطرب ، وذلك هو التعقيد اللفظي[71] .

ومن أمثلته في شعر البحرين المعاصر المتصلة بالحال الأول :

على الدّهر لي عَتْبٌ فهل هو زائلُه
ولي عنده حقٌّ فهل أنا نائلُهْ
سأكتب في طرس المعالي بهمّة
لها قلمُ عزمي ورأيي شاكلُهْ
فإني وإن أبديت مني تغافلاً
ففي النفس أمرٌ ليس تَخْفى دلائلُهْ[72]

ان البناء التركيبي الأساس الخاص بجميع هذه الابيات المتلاحقة ، ينهض على مظهر « التقديم والتأخير » الذي ينتظمها على هذا النحو المتتابع :

أ ـ على الدهر/لي عتب .

2 ـ ولي/عنده/حق .

3 ـ لها/قلم عزمي .

4 ـ ففي النفس امر .

وما يميز جميع مظاهر التأخير والتقديم الأربعة ، وينهض عاملا مشتركا بينها ، هو تعلقها بالجار

---

(70) (مذكرات شاعر) ص 23 . وانظر مثالا آخر ص 21 (مخلع البسيط) .

(71) احمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، ص 113 (الحاشية) .

(72) الشيخ ابراهيم ص 41 (الطويل) .

والمجرور ، وتوظيفه في عملية التحويل التركيبية بما يتناسب مع موضع المظهر من السياق العام . ففي السياق الأول يتقدم المسند (عتْب) على المسند اليه وهو الجار والمجرور ، ويتقدم على كليهما متعلق المسند وهو جار ومجرور ايضا (على الدهر) ، مما يبرز وظيفة التخصيص التي حصر الشاعر بموجبها عتابه على الدهر دون غيره وقبل غيره . وفي تقدم المسند على المسند اليه تخصيص آخر يُبرز دور المعاتِب على فعل العتاب نفسه ، ويضعه وجها لوجه أمام معاتَبه (الدهر) دون فاصل لغوي أو وسيط . كما ان في تقديم المعاتَب (الدهر) على المعاتب (الشاعر) تخصيصا يراد به إظهار «الدهر» بمظهر المعتدي الأول والمسؤول عما أصاب الشاعر وذلك على عكس السياق الثاني (ولي عنده حق) ليبرز بذلك أعليّة الشاعر ودفاعه عن حقه ومطالبته به . ووقوع المتعلق (عنده) بين المسند والمسند إليه ، أو الشاعر وحقه ، تعبير عما يقوم به الدهر من حرمان الشاعر من حقه الطبيعي والفصل بينهما ، مما يستحق لأجله العتاب .

وتعبر جملتا الاستفهام في نهاية كل من الصدر والعجز ، بما تتضمنانه من ضميرين منفصلين وضمير متصل مشترك بينهما اضافة الى أداة الاستفهام المشتركة ، عن صورة الصراع المذكورة بين الشاعر والدهر . وهي صورة يجسدها التركيب اللغوي الدقيق المتوازن بين جميع اجزاء البيت ، والمبنيُّ على التضاد والتجاذب ابتداء من شطريه . ويمكن تلمس ذلك بوضوح اكثر لو وضعنا الشطرين الواحد تحت الآخر ووصلنا بين اجزائهما ، هكذا :

(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
. . . ـه	زائلـ	هو	فهل	عتب	لي	على الدهر
≠	≠	≠	=	≠	≠	≠
. . . ـه	نائلـ	انا	فهل	حق	عنده	ولي

يتضح من ذلك التوزيع ان البيت يقف بدقة متناهية ، متوازنا ، على ابرة دقيقة هي أداة الاستفهام (هل) المتساوية في كلا الشطرين ، في الوقت الذي تتقابل كل اجزائه وتختلف متوزعة بعددها المتساوي على طرفيها . ويبقى الضمير المتصل (هاء الوصل) حالة متلابسة ، فهو متشابه ظاهريا ومختلف دلاليا باعتبار ما يعود عليه الضمير في كل منهما (العتب ← هـ/هـ ← الحق) .

ويختلف السياق الثالث (لها/قلم عزمي)/بكوْن المسند والمسند اليه يمثلان ركنين صحيحين في الجملة ، ويشترك مع السياقات الثلاثة الأخرى في التعلق بالجار والمجرور وتقديمه على الجملة ، ولعل ذلك الاختلاف المتميز ناتج عن كون السياق جزءا من صورة بيانية اقتضى نموها التعبيري والتركيبي والتصويري تكاملَ أركان الجملة وصحتها ، لضبط مكونات الصورة وعناصرها المتجسدة . وليس يخفى ما لتقديم المسند (قلم) على المسند اليه (عزمي) من دلالة التخصيص لما يقوم به القلم/الشاعر من دور عملي في تسطير صفحات الواقع وتشكيل كلماته وتوجيه أحداثه ، إنْ هو اقترن بالعزم واتصل بالهمة[73] .

ولكن كيف يمارس عنصرُ الوزن سلطته الخفيّة على مظهر التقديم والتأخير في السياقات المذكورة ؟ والجواب ، يمارسها من خلال ضغطه على القافية التي

(73) لعل للصراع النفسي الدائر في اعماق الشاعر حول الرغبات الدفينة المتصلة بالحكم المنزوع من جهة والشهرة الادبية التي نالها الشاعر من جهة ثانية دخلا في ابراز فشل هذه الصور الملحوظة في تجربة الشاعر . وهي صور تعرض للصراع والتوتر بين طرفي الكلمة والواقع مما يشكل ظاهرة عامة في تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، مما سنتناوله في مكانه المخصص من البحث . انظر صورة الصراع في ترجمة الشيخ ابراهيم (كشاف الشعراء) .

تضغط على المعنى فيتقلص المبنى وينسجم مع بقية العناصر ضمن اطار الوزن وهذا هو معنى «ائتلاف القافية» لدى قدامة[74] . فالضمير المتصل في كل من (زائله ، نائله ، شاكله ، دلائله) يتطلب ربطه باقرب اسم يعود عليه أو لفظ يتعلق به ، لذلك يكون تأخير كل من (عتب ، وحق ، وعزمي ، وأمر) أكثر مناسبة من أجل عودة الضمير (القافية) عليه دون أي لبس محتمل ، خاصة وان مثل هذا اللبس يهدد تركيب الصورة البيانية بشكل ملحوظ ، لولا الانتظام السياقي القاضي بعودة ضمير القافية المتصل على اقرب اسم له . وذلك ما يجعل ضمير «شاكله» عائدا على العزم لا على القلم أو الطرس (الصفحة) كما فهمها محقق الديوان وشارحه[75] .

ولعل روح الالتباس والتجاذب التي تميز السياقات والنص بمجمله مما اشرنا اليه ، تستوجب هذا الفهم الملتبس حول عودة الضمائر الموصولة على متعلقاتها ، أو تجر إليه ، وذلك ناتج عن طبيعة التجربة أساسا مما انعكس على التراكيب اللغوية ، وتقاطع من ثم مع نظام القافية الخاضع بدوره لبنية الوزن كاطار خارجي آخر يضبط تلك الالتباسات الداخلية .

ألا يمكن ان تتغير الصورة ، من حيث التقديم والتأخير على الأقل ، لو كانت القصيدة تندرج في وزن غير الطويل ، كالبسيط مثلا ؟ الا يمكن ان تتغير تراكيب بعض الصور ، مثلا ، على النحو التالي :

1 ـ عزمي لها قلمٌ والرأيُ شاكلُهُ

2 ـ في النفس أمرٌ ولا تخفى دلائلُهُ

انه مجرد تساؤل نثيره ، مع ثقتنا بان «الموهبة» وحدها هي التي تقوم بخلق التوازن وضبط قانون التناسب بين الحدود الأربعة .

(74) يرى قدامة ان نعت ائتلاف القافية ، مع ما يدل عليه سائر البيت ، هو ان تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلّق نظم له ملاءمة لما مرّ فيه .

انظر قدامة بن جعفر (نقد الشعر) ص 167 .

(75) يقول المحقق عن هذا البيت انه «صورة بيانية مؤداها ان المعالي صفحة يكتب عليها بعزمه ويشكلها برأيه » . ص 41 .

ومن الأمثلة الدّالة على الحال الثاني من أحوال مظهر التقديم والتأخير قول الوائلي :

أبنـور وجهـكِ تملكـين صبابتي

وبسحر لفظك تتركين الباكي ؟[76]

فقد قُدّم متعلق المُسند اليه (شبه الجملة) عليهما في الصدر والعجز ، وأفاد زيادة في المعنى فقط ، اذ خص « نور الوجه » دون غيره من لوازم المحبوبة بالتأثير في الشاعر وتملّك صبابته عند الاقبال عليه ، كما خص « سحر لفظها » بالتأثير في نفسه وملازمته عند الادبار عنه . ولو لم تتقدم شبه الجملة على ركني الجملة الأساسيتين لما اتضح اثر التخصيص ولوقع ضغط الاستفهام على المسند أو المسند اليه ، عوضا عن ذلك .

ومن امثلته في اطار الجملة الفعلية التامة قول احمد الخليفة في « الزهرة الذابلة » : (1/61) .

كـانت إذا قبّـل فـاهـا النـدى

ترفّ في ثوب الجمـال البديـع»[77]

فتقديم المفعول على الفاعل يفيد زيادة في المعنى نظرا لتخصيصه وابراز أهمية (الفم) في تلقي أسباب الحياة من الماء (الندي) ومثل ذلك قول العريضي : (8/15)

لـفّق أمجاده مـعـيـدٌ

بـألـف شـكـل وشـاهـدان[78]

ففي تقديم المفعول (امجاده) على الفاعل (معيد) محاولة للتأكيد على اهمية الملفّق (بالنصب) لا الملفّق (بالكسر) ، وان أشار اليه الضمير المتصل قبله ، غير ان تأخيره يوحي بتحقيره ، وكذلك الأمر مع معطوفه « شاهدان » في مقطع البيت .

ومن الأمثلة الدالة على الحال الثالث من مظهر التقديم والتأخير قول رفيع مقدما المفعول على الفعل والفاعل : (2/14) .

قبيحة قـد عشقنا وسوف ترى القباحُ[79]

(76) ص 139 (الكامل) .
(77) ص 61/1 (السريع) .
(78) ص 8/15 (مخلع البسيط)
(79) ص 2/14 (المجتث)

وقول الموسوي : (ص 196) .

وكان الكونَ قد اصبح ثوب العيد لابِس[80]

وقوله : » حصنكم هدموا »[81] (ص 141) .

فهنا يتكافأ التقديم والتأخير ، كما يرى بعض البلاغيين « **اذ ليس لهذا الضرب شيء من الملاحة** »[82] . ولئن مع ذلك فان التقديم والتأخير نتج عن زيادة ضغط الوزن على بقية العناصر الأخرى ، مما جعل قانون التناسب يختل بعض الشيء كدليل على ضعف الموهبة/المخيلة التي تتحكم فيه بصورة طبيعية وشمولية . وهو ما نجده اكثر وضوحا في الحال الرابع والأخير من احوال التأخير والتقديم ، « **حيث يختل المعنى ويضطرب** »[83] ، ويتحول المظهر الاسلوبي الى معاظلة لغوية متعمدة وتصنع ذهني وافتعال في تركيب اللغة ، أو عدم قدرة على التعامل معها في ضوء قانون التناسب . وهو ما نجد له امثلة لا تحصر في المساحة «الشعرية» التي ابعدناها عن اطار بحثنا ، لما ذكرناه من أسباب تتصل بعدم استوائها أو عدم نضج «شعرائها» .

ج) الاعتـراض

سبق ان عرضنا ضمن ظاهرة التضمين[84] الى مظهر الجملة المعترضة عرضا خاطفا يتناسب مع ما أداه هذا المظهر من دور ايقاعي في خلخلة العلاقة وتفكيكها تدريجيا بين القافية والوزن ، نظرا لارتباطه بحركة الذات أو المعنى[85] وهنا سنعرض الى ما يقوم به مظهر الاعتراض من دور في التركيب اللغوي ، سلبا وايجابا . وقد خصصنا هذا المكان لدوره الايجابي نظرا لما يتصل به من مساهمة في تحقيق قانون التناسب ومظاهر الائتلاف والتوازن في القصيدة العمودية ، مرجئين دوره « السلبي » الى المكان المخصص لدراسة «مظاهر العدول» عن قانون التناسب . ومعيارنا الأساسي في التفريق بين الدورين هو مدى ما يحققه مظهر الاعتراض ، شأن غيره من المظاهر ، من نجاح أو فضل في المحافظة على العلاقة التناسبية المتوازنة بين عناصر الشعر الأربعة : الوزن والقافية والمبنى والمعنى .

وينقسم مظهر الاعتراض ، في اطار دوره الايجابي ، الى وجهين ، الأول يتميز بلحمته العضوية في التركيب اللغوي ، مما يؤثر حذفه على صورة التعبير ، في حين يمثل الوجه الثاني مظهرا شكليا محضا قد يضيف الى صورة التعبير ما هو زيادة عليها ، غير ان حذفه لا يضيرها في شيء جوهري . ولعل هذا ما جعل بعض الباحثين يربط بين مظهري الاعتراض والزيادة في اطار التركيب اللغوي[86] . ويقود مثل هذا التدرج التنازلي في الوظيفة بشكل طبيعي الى الوجه الثالث من مظهر الاعتراض المتصف بالسلبية ، مما سنعرض له ضمن مظاهر العدول كما ذكرنا .

ويتميز الوجه الأول بعضويته التكوينية الملحوظة في بنية التركيب اللغوي ، لذلك لا يكون الا معلقا بركن من اركان الجملة التي لا يبلغ معناها تمامه الا به وبوجوده ، وعلى هذا فهو ذاتها عبارة عن جار ومجرور ، أي شبه جملة تتميز بالقصر الشديد والحاجة الى التعلق

---

(80) ص 196

81) نفسه ص 141 .

(82) السيد احمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، ص 113 .

(83) نفسه .

(84) نعني بالتضمين ، هنا ، مفهومه القديم المقصود به «البتر» . او تعليق المعنى ، وقد استعملنا المصطلح (التضمين) نفسه حسب مفهومه النقدي الحديث وذلك في مواضع لاحقة من البحث ، باعتباره تطويرا لمفهومه القديم ، رغم ما يبدو عليه المفهومان من تناقض ظاهري . الا ان الجامع بينهما يتمثل في تلك الثنائية الاشكالية التي تعني في طرفها الأول القطع والفصل والبتر والتعليق أو ما نسميه مظهر «الاضمار» ، وتعني في طرفها الثاني الوصل والربط والمداخلة والابراز او ما نسميه مظهر «الإظهار» . وفي اطار هذه الاشكالية التضمينية المكونة من الاضمار والاظهار على السواء ، تتحرك مجمل المظاهر الابداعية القديمة والحديثة ، بما في ذلك مظهر الاعتراض . لذلك آثرنا استخدام مصطلح (التضمين) نفسه ، بمفهومه ، في كل مواضع البحث ، مع الأخذ في الاعتبار ما يعنيه الاختلاف الدقيق بين المفهومين من دلالة على تطور مجرى ابداعي واحد . وهذا ما يفسر ورود المفهوم الحديث في استخدام بعض القدماء مثلما هو الأمر عند ابن رشيق الذي لا يختلف مفهوم التضمين لديه عن مفهوم «التناص» الحديث اختلافا كبيرا . انظر في (العمدة) ج 2 (باب التضمين والاجازة) ص 84 . وهو المفهوم الذي اعتمد عليه ابن الاثير الحلبي كما سيأتي .

(85) راجع في البحث العام فصل (الاطار) .

(86) انظر د . محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الاسلوب) ص 290 فقرة (الاعتراض والزيادة) .

بغيرها من اركان الجملة الصحيحة . ومن امثلته قول المعاودة :

اني لآسف ان قد عشتُ زمنٍ

الرأس بين ذويه يرهب الذنبا[87] ،

فجملة العجز ، هنا ، لا تتأثر نحويا ، لو نحن قمنا بحذف الاعتراض « بين ذويه » ، غير ان صورة التعبير تختل ، عندئذ ، من الناحية الدلالية بشكل ملحوظ من شأنه التأثير ، سلبا ، في ما عناه الشاعر ، اذ ان التعبير ينتقل من التخصيص المقصود لما يثيره من فارقة ، الى الاطلاق الغامض الذي لا يثير شعورا محددا يبعث على «الأسف» حسب صدر البيت . فالاعتراض هنا مظهر من مظاهر الانسجام والتوازن في العلاقة بين المعنى القائم على الاحساس بالمفارقة الدالة على انقلاب الوضع في الوطن من حيث تحكم السفهاء والوضعاء في الاحرار والكبراء ؛ وبين المبنى الذي اختار له الخيال صورة الرأس ، والذنب ، وقابل بينهما في التركيب وجعل احدهما يرهب الآخر ، على غير ما هو معروف في الطبيعة والواقع ، مما أثار شغور المفارقة ؛ وبين الوزن والقافية لكون التركيب اللغوي قد جمعه شطر وزني واحد مكثف ساعد الضمير المتصل في «ذويه» والعائد على الرأس على تماسكه ، مما جعل التقابل ، مثلا ، محصورا بين أول الشطر وآخره أو مقطعه .

ويمثل الوجه الباقي من مظهر الاعتراض وضعا محايدا في التركيب اللغوي غالبا ما يكون من قبيل الزيادة ، وتكون هذه الزيادة « في التركيب مجردة ، غير معترض بها ، وغير ملحقة بالتركيب تغييرا »[88]**. فالاعتراض هنا لا يفيد جديدا « فيكون حشوا يقتضيه الايفاء بحق المصرعين من الوزن »**[89] **وهذا يعني ان قانون التناسب هنا يميل الى الاضطراب بعض الشيء والميل لصالح سلطة الوزن ، حيث الاعتراض « لم يستدعه . . . الا**

(87) ص 2/20 (البسيط) .

88) د . محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الاسلوب) ص 290 .

(89) نفسه ص 193 .



• الجاحظ

المقطع وموسيقى البيت ، فلم يأت في المعنى بجديد »[90] . ومن امثلة هذا الوجه الاعتراضي المحايد أو الرائد قول الشاعر :

نحن من سادوا ومن لبُوا الندا

وتسامَوا / بالمعالي / صُعُدَا[91]

فالمعالي المعترضة زائدة لأن السياق قبلها وبعدها يدل عليها ويغني عن وجودها ، ففعل التسامي وحال الصعود يصوران معنى (المعالي) ويكررانه أيضا .

ومن امثلته الدالة على الاحتراز وزيادة التأديب والشعور بالمفارقة قول الشاعر يرثي حاكم البحرين :

اني مدحتُك في الحياةِ فلم أُجِدْ

واليومَ/ عفوًا/ في رثاكَ أُجيد[92]

ان هذا الوجه الاعتراضي الزائد يمكن ان يلخص بقية ما يُقْحَمُ على البيت الشعري من مظاهر الحشو التي لا

(90) نفسه ص 293 .

(91) رضي الموسوي ص 87 (الرمل)

يستدعيها الا اقامة وزن البيت ، كالمبالغة والايغال وغيرهما من المظاهر الزائدة عن حاجة المعنى والمبنى والراغبة في تلبية حاجة الوزن ، وهو ما يفسح المجال امام قانون التناسب لكي يميل باحدى كفتيه على حساب الكفة الأخرى ، فيطغى الشكل على المضمون والمبنى على المعنى والوزن على القافية .

د) مطابقة المعنى للمبنى

سبق أن أشرنا الى ان البيت الشعري المفرد في القصيدة العربية العمودية يكاد يكون خلية مغلقة مستقلة تامة في عناصرها ومكوناتها ونشاطها الحي . ومن ثم فهو نموذج فريد لانطباق قانون التناسب المذكور لكونه التربة التي انبثق عنها ذلك القانون ، بعد ان تخلق في رحمها ونما وترعرع . لذلك لا غرو ان نجد « تطابقا » بين المعنى الذي يجسد حركة الذات كما قلنا ، والمبنى الذي يجسد المعنى في تركيب لغوي يعكس ذلك « التطابق » الجدلي الحي . وهو ما قد يرتفع بمستوى بيت من الشعر لأن يصبح انموذجا ، اي أشعر بيت ، في نظر النقاد القدماء كالأصمعي الذي اشترط في البيت النموذجي ان « يسابق لفظه معناه »[93] ، وكالخليل الذي اشترط ان « **يكون في أوله دليل على قافيته** »[94] .

وصفة الجدلية ملازمة وضرورية لتحقيق مظهر التطابق بين المعنى والمبنى في البيت الشعري لأنها تنفي عنه حالة المجاورة والتوازي ، نظرا لأن « التطابق » يأخذ مكانه ووظيفته في حيز خاص متميز بالاشكالية هو الشعر او القصيد ، بحيث لا يمكن ان يتحقق التطابق بين محور المعنى ⟵⟶ المبنى الثنائي الا بتقاطعه مع محور ثنائي آخر هو القافية ⟵⟶ الوزن . وهو تقاطع ذو طبيعة اشكالية كما كررنا اكثر من مرة .

ان التطابق اذن يعني ، في ضوء ذلك ، تمام البيت الشعري من حيث المعنى والمبنى والوزن والقافية ، بحيث لا يحتاج غالبا الى غيره من الأبيات الا في الاطار التراكمي العام وفي سياق الأثر الانطباعي الشامل الذي غالبا ما نسمي مجموعة «قصيدة» . غير ان هذا التعرف لا يجوز ان يكون مطلقا والا كان «التطابق» ذا طبيعة وخصائص آلية جامدة ينتفي عنها عنصر الجدل والحياة . فكثيرا ما نجد ان حركة المعنى تحاول مجاوزة حدود خلية البيت المغلقة مجاوزة داخلية خفيّة ، لتصل الى حدود الخلايا الأخرى عن طريق بعض الضمائر المعلقة في البيت الأول ، مثلا ، مما يجعل اكتمال بعض الابيات ناقصا عن بعضها الآخر ، أو محتاجا اليه ليتم معناه ويتصل تركيبه ومبناه . وهنا يتخذ مظهر التطابق الأساسي له درجة بسيطة من العدول عن قانون التناسب الأمثل ، مما يعني انه قانون غير ثابت ولا مطلق ، بل هو قابل للنمو والتطور والانحراف ، نظرا لما ينطوي عليه من طبيعة حيوية . ودليل ذلك ان المطابقة احيانا قد تتخذ لها من درجات العدول ما يجعل من الصعب قراءة كل بيت على حدة ، دونما ربطه بالابيات الأخرى على المستوى التركيبي (النحوي والصرفي والتعبيري) . وهو ما قاد في آخر الأمر الى ان يكون مظهرا ملحوظا من « مظاهر العدول » سمّي تضمينا أو بترا ، وعُدَّ عيباً في منظور جانب من النقد العربي القديم كما أوضحنا[95] .

ان مظهر المطابقة بين المعنى والمبنى ، اذن ، يمكن ادراجه ضمن اربع مراحل «تطورية» حسبما تقوم به كل مرحلة من عدول بالبيت الشعري عن قانون التناسب ، هي المطابقة التامة والمطابقة التقديرية والمطابقة المنحرفة والمطابقة ـ الضد (البتر أو التضمين) . ونعرض هنا للمراحل الثلاث الأولى ، مرجئين عرض المرحلة الاخيرة الى حيث سندرس « مظاهر العدول » .

ـ المطابقة التامة

ويكون فيها المعنى تاما والمبنى دالا على تمامه مع توافق ملحوظ في الوزن والقافية ، بحيث يصبح البيت

---

(92) عبد الله الزائد ص 157 (الكامل) .

(93) العقد الفريد ص 325 .

(94) نفسه .

(95) راجع الجزء الخاص بالتضمين في الفصل الاول من بنية الايقاع .

الشعري مكتمل العناصر والبناء . ومثال ذلك قول الشيخ ابراهيم في بيت يتيم له :

أطالب نفسي كل يوم وليلة
بصبر ونفسي للمحبين تنزع[96]

ولا تخلو قصيدة ، في العادة ، من بيت مفرد تام مستقل المعنى والمبنى نظرا لأن ذلك هو الأصل الباعث على قول الشعر عند العرب ، فيما يبدو[97] . فهم يفكرون في البيت الناجز التام المتطابق المعنى والمبنى والوزن والقافية (أي المقطع) قبل التفكير في نظم القصيدة كاملة . والدليل هو هذه الابيات اليتيمة المتفرقة المتناثرة في تجربة كل شاعر ، اضافة الى ما أوردناه سابقا من معايير نقدية عند كل من الاصمعي والخليل لبيت الشعر النموذجي . غير ان البيت المفرد اذا ألحّ بجميع عناصره الأربعة على نفس الشاعر الحاحا قويا فانه يتحول لا محالة الى «قصيدة» تقوم على نفس عناصر البيت الأول خاصة الوزن والقافية لما لهما من سلطان واضح . على بقية العناصر . وهذا ما يجعل معظم الطوالع والخواتم الشعرية ، حسب استقرائنا لمدونة الشعر في البحرين على الأقل ، مكونة من ابيات تامة المعنى والمبنى لكونهما نقطة البدء ونقطة الختام . وهو ما من شأنه أيضا ان يُنتِج ظاهرةَ التكرار المكثف والمتباعد ، مما عرضنا له سابقا[98] نظرا لالحاح المعنى فالمبنى ، ومن ثم الحاح القافية فالوزن . غير ان القصيدة العربية لا يتكون تأليفها الكلي من أبيات تامة مغلقة في مجملها ، والا فقدت وحدتها النفسية على الأقل وتحولت الى إبيات متراكمة لا يجمع بينها سوى وحدة الوزن والقافية وهو امر لا يعقل في أي من أحوال القصيدة العربية مهما بلغ تفكك ابياتها ، مما يتهمها به بعض النقاد المعاصرين . لأن الانغلاق أو المطالبة بين المعنى والمبنى لا يمكن ان يتوفر في جميع ابيات القصيدة بسبب وحدة الحالة النفسية على أقل تقدير كما ذكرنا ، وهي التي تقوم بدفع مظهر المطابقة التامة الى قليل أو كثير من درجات العدول عن قانون التناسب المثالي المطلق ، مما يجعل المظهر كغيره قابلا للنمو والتطور .

ـ المطابقة التقديرية

قلنا ان هذه المطابقة تمثل درجة من درجات العدول عن سابقتها مما يجعل البيت الشعري يحتاج الى غيره حاجة خفية ، يعبر عنها تعلق بعض الضمائر بما يكشف عن حقيقتها في الابيات الأخرى على المستوى الدلالي والتعبيري ، لا النحوي أو التركيبي العام . ومن امثلته قول الوائلي :

1 ـ قُمْ فباني المجدِ لا يصغي للاحِ
تُدرِكُ الدنيا بجدٍّ وكفاح

2 ـ أطلعِ الحجةَ كالشمس لهم
واقرَعِ الامةَ بالقول الصُراحِ

3 ـ يا بني العرب أفيقوا مالكم
تتناجَون بلومٍ وتَلاحِ

4 ـ كثرةُ الأقوالِ لا تنفعُكم
إعملوا فاللهُ يهدي للنجاح

5 ـ ساهموا في هذه الدنيا فَمن
سَلَكَ القصدَ حقيقٌ بالفلاح

6 ـ وحِّدوا آرائِكم واجتمعوا
وابذلوا المال وجودوا بِسماحِ

7 ـ انشروا العلم ، أقيموا صَرْحه
فمنار الحق لا يمحوه ماح

8 ـ يا بني العرب تعالوا واسمعوا
قصتي عند بكوري ورواحي[99]

نلاحظ في هذا المطلع المتكامل من القصيدة ان البيت

---

(96) ص 50 (الطويل) .

(97) يقول السيد احمد الهاشمي في (جواهر الادب) عن بدايات الشعر العربي نقلا عن الرواة والمؤرخين القدماء «انه لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الابيات يقولها الرجل في حاجته » .
انظر ج 2 ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ص 25 .

(98) عرضنا لهذه الظاهرة كمظهر ايقاعي . راجع الفصل الأول من بنية الايقاع .

(99) ص 105 (الرمل) .

الثاني محتاج الى البيت الأول ، لا على الصعيد النحوي ، بل على صعيد الدلالة والمعني ، لأن المخاطب بفعل الأمر (أطلِعْ) مجهول ، فالضمير فيه راجع على (باني المجد) في البيت الأول المكتفي بذاته . وبذلك ان فعل الامر نفسه (اطلع) معطوف عطف بيان على الفعل (قم) الأساسي الذي افرز ، بسبب الحاح المعنى على الشاعر ، سلسلة من الأفعال الامرية المكرّرة الصيغة والايقاع (أطلع ، اقرع) . ويتكرر الشيء نفسه تقريبا في البيت الثالث التام والذي لا يستغني عنه كل ما يليه من أبيات ، حتى يكرر نفسه في البيت الثامن تكرارا متباعدا يتمثل في صيغة المناداة (يا بني العرب) وافعال الامر الجماعية . وهما الصيغتان اللتان تكررتا فيما بين البيت الثالث والثامن من ابيات فكان تكرار الصيغة الاولى مضمرا تشير اليه الصيغة الأخرى المكثفة والمتمثلة في افعال الأمر الجماعية المحصورة بين الفعل الأساسي (افيقوا) في البيت الثالث والفعل الختامي (تعالوا واسمعوا) في البيت الثامن ؛ مما يجعل صيغة المنادى (يا بني العرب) في كلا البيتين ، تكشف عن هويتهما ، ومن ثم هوية السلسلة الفعلية بكاملها . وبدون هذه الصيغة تظل الابيات في تكوينها التعبيري العام محتاجة الى التقدير وتصوّر الضمير المخاطب في سلسلة افعالها المكثفة ، من غير ان يؤثر ذلك على تركيبها اللغوي وترابطها النظمي ، كما هو الشأن في المرحلة الثالثة من مظهر المطابقة .

ـ المطابقة العدولية

في هذا المستوى من المطابقة لا يكون للبيت المفرد من اكتمال في دلالته ومبناه الا بتواجد بيت آخر معه ، والا فان المعنى يظل معلقا والتركيب ناقصا ، وان اكتمل الوزن وانتهت القافية الى حدها المقطعي في البيت الشعري . وتلك من المفارقات الطريفة التي قد توحي بتفرد سلطة الوزن وانفرادها في الهيمنة على تركيب البيت الشعري ، مهما حاولت العناصر والمكونات الأخرى تجاوز ذلك التركيب الوزني المكتمل . ومن امثلة المطابقة المنحرفة قول المعاودة :

تبدّى رسولُ الله بِاليُمْنِ والهدى
واشرقَ مثل الغيثِ ينهلُّ صيِّبا
بيوم زكى عرفا وفاقَ جلالِ
بَاهَى به فخرا وشاع به نبا[100]

ففي الوقت الذي يلاحظ استقلال البيت الأول استقلالا تاما ، نجد ان البيت الثاني يظل متعلقا به على الظرفية بواسطة حرف الجر ، فتبقى دلالته وتركيبه النظمي من غير ذلك ، منقطعين وغير تامين الا بما قبله . وقد يمتد ذلك التعلق الدلالي والتركيبي الى اكثر من بيت كما في قول الشاعر :

فوا خجلةَ الانسان من فضل ذاتِهِ
وقد شاع عنه نقص ما هو فاعُلهْ
أضاعَ نفيسَ العمر واغتال حتفَه
لقد تبّ من بيعتْ عليه غوائله
تجلّى له يدر الوجود بعيد ما
ثوتْ في زوايا العُدْم قدْما أوائلُهْ
وأهله من كان احسن صُنْعه
لاسرار علم قد اضاعت مشاغلهْ
فلا العلم أوعَاهُ ولا النفس صانها
ولا عقلُه عن معقل النقصِ عاقلُهْ
فيا ليته اذ لم يَفُزْ بفضيلةٍ
تحرّجَ ان تكسوه ذلا وذائله[101]

وتكاد هذه المطابقة العدولية ان تحول وحدة البيت اللغوية دلاليا وتركيبيا الى وحدة موضوعية تفرع نسيجها من البيت الأول الذي لا غنى لبقية الابيات بعده عنه ، لأن فيه كشف المقصود بالضمائر المتلاحقة والمتصلة بعده والمتعلقة بالانسان . ولعل مثل هذا العدول عن وحدة البيت هو ما سيقود ، عوضا عن ذلك ، الى وحدة القصيدة ، وذلك عن طريق المرور بمظهر التضمين

(100) ص 33/2 (الطويل) . ونبا تخفيف (نبأ) .
(101) الشيخ ابراهيم ص 42 (الطويل) .

ضرورة . ومن هنا لم تعد وحدة القصيدة العربية مقصورة على الحالة النفسية العامة والتي يصعب استكناهها من مجمل الأبيات المتناثرة والمنغلقة ، بل جاوزتها الى حالة التجسد اللغوي الواضح على صعيد كل من الدلالة والتركيب مما يمهد السبيل الى مظهر العدول ـ الضد (التضمين أو البتر) كما أشرنا .

وقد قادت المطابقة العدولية الى الولع بتعليق الابيات وترك نهايتها مقطوعة مضمرة بشكل لا يخلو من التكلف واللعب التركيبي احيانا ، كما في قول الوائلي :

1 ـ واراها وهي في أترابها
تتهادى كمهاةٍ في الدمى
2 ـ فأُباديها تحياتِ الرضا
وتناجيني بشكواها كما
3 ـ أيها البدرُ اذا سطعت فقلْ
يا فتاة الحي ، عن حالي أمّا ؟
4 ـ كم قرأت الصحف عن اخباركم
فلم الصدّ عن الكتْب لِمَا ؟
5 ـ خبّريني بعد ان شطّ النوى
هل سهرت الليل وَجْدًا مثلما ؟
6 ـ هذه أيامكم قد أقبلت
فمن الهاتف باسمي عندما[102]

وهي محاولة طريفة قد توحي بصعوبة تحقيق قانون التناسب بين عناصر الشعر الأساسية بصورة متكافئة على صعيد وحدة القصيدة دون العدول عن وحدة البيت ، في واحد او اكثر من تلك العناصر[103] .

(102) ص 171 (الرمل)

(103) ومن امثلة ذلك قول احمد محمد الخليفة مخاطبا العام الهجري الجديد :

ألا يا هلال العام بالله صِفْ لنا
عوالم من كانوا على الأرض قَبْلَنا
فقد شمت هذي الأرض في بدء خلقها
فصِفْ كيف كانت في البداية عندما
وكيف هفت جذلى وغنّت مروجها
لأول انسان مشى وتكلّما

انظر العناقيد الأربعة (هجير وسراب) ص 24 . (الطويل) » .



● زكي نجيب محفوظ

ولم يكن التضمين عدولا صريحا ومباشرا عن قانون التناسب المثالي المطلق فحسب ، ولذلك عد في التصور النقدي القديم عيبا لما فيه من عدول ـ ضد ، بل كان بمثابة الحمل النفسي المضطرد الذي أدى تراكمه عبر العصور والمراحل الشعرية الى ميلان المركب الشعري تدريجيا من وضعه التقليدي المتناسب الى وضع أو أوضاع مائلة جديدة تمثلت في أشكال شعرية كثيرة أهمها قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر التي قضت على كل انواع التناسب التقليدية وحولت قانونه (التناسب) الى نثار يصعب جمعه في شق أو قانون عام ، وذلك حين جعلت «المجانية» واحدا من ابرز مقوماتها . الا ان موضوع هذا البحث لا يسمح بمتابعة هذا الميل أو الانحراف العدولي/الضد من قانون التناسب ، فلا مفر اذن من التوقف عند هذا الحد الفاصل بين التناسب واللاتناسب أملا في متابعة الرحلة/النقيض في فرصة اخرى وبحث جديد . رغم الاعتقاد المسبق بأن خصائص قانون التناسب القرطاجني لا يمكن أن تبرز على حقيقتها الا في اطار ذلك النقيض (اللاتناسب) أو الانحراف الذي يند عنه ويمثل جوهر حيويته وخلاصة ميلادنه ، ذلك انه بضدها تتمايز الاشياء كما قيل » .

علوي الهاشمي

● صدر الجزء الأول بعدد أكتوبر 1987 .

ترجمة الشّعر أو المترجم في حالة «حضرة»

« أعتقد أن الشعر ترجمة ، ترجمة ذلك اللغز الذي يسكننا » .

(ب . سيغيرس)

اسمحوا للشاعر أن يتكلم عن الشعر أولا قبل أن يتعرض الى مشاكل ترجمته . أود أن أصوغ هذه الشهادة من الداخل علّها تجعل المظهر « العلمي » لتحاليلنا ونقاشاتنا نسبيا نوعا ما ، فعندما يتعلق الأمر بالشعر نجد أنفسنا داخل ميدان متحرك ، وورشة دائمة وحقل من الألغاز ليس دائما من المستحبّ محاولة فكها .

ان القصيدة ليست أبدا ذلك النص الذي نظنّه ، تلك المادة الموضوعية التي يمكن اخضاعها لقراءة اجماعية وانما هي نص متمرد ، شيطاني ، جبل جليدي متعدد الأشكال بأجزائه المرئية وغير المرئية ، نص متوالد ، متحول ، متعدد اللغات ، متراكب كانه نسج بـ « الحبر الأبيض » على قطعة من الرّق العتيق الذي كان الناسخ يستعمله ويعيد استعماله ، يمحي ليكتب ويكتب ليمحي غير آبه بقداسة المكتوب وأزليته .

إذا كانت القصيدة « تمنح الرؤيا » حسب التعبير الجميل لـ « بول ايلوار » فان مجال البصيرة الذي تستنفره فينا هو ذاك المتضمن لمواهبنا الرؤوية ، تلك العين الخرافية الثالثة التي نستشف بفضلها البعد الرابع للكائنات والتي تبحث في الداخل والخارج ، بالظاهر والباطن ، عين الفؤاد تلك التي ليس لها من يقين سوى ما يجرفها الى التساؤلات المحرقة وعذاب الهوى المجاني المطلق والحيرة المباركة .

ان القصيدة ، عندما يتعلق الأمر فعلا بالقصيدة ، منبع للدهشة ، بالمعنى القوي للكلمة .

عندما يتم هزم «الصفحة البيضاء الرهيبة » فتنبلج النغفة وتطير ، متحررة من دائرة الجمود والعدم ، عندها يسقط طرف من أطراف صمت الانسان والكون يظهر شكل جديد للحياة على وجه الأرض ، وترصّع نجمة غير معهودة قبة السماء المكتشفة .

ذهول القصيدة . قصيدة الذهول . بهذا الذهول نقيس مدى الحدث الشعري ، ذاك الذي سوف يؤثر تأثيرا بالغا في حساسيتنا ، سيوسعها الى أقاصي أخرى ، ويمنح أجنحة قوية لعشقنا للحياة والحب والصراع ، ويضفي على دموعنا وبسمتنا معنى أرق . ومن تلك اللحظة يتغيّر شيء ما في علاقتنا بالآخرين والأشياء ونعرف أننا قد تغيرنا بشكل من الأشكال فكان موسيقى خفية سوف تصاحبنا حتى آخر المطاف كخفقان مواز لدقات قلبنا .

لذلك كله ، تسخر القصيدة من كل أنواع الأسر بما فيه أسر المعنى والعلاقة ، كيفما كانت جدلية ، بين المبنى والمعنى . فالقصيدة هي فعل حرية فوق كل شيء كما أنها تظهر جوهر هذا الفعل : النفور العنيف من التحديدات والمحرمات والحواجز ، والنزوع الى ما هو غير عادي بل حتى الى الشواذ : معناها هنا إطلاق عنان الطاقات والكوامن التي تغفو فينا بدون اعتبار لقانون السّير والمعاملات ، معناها أن نعيد الى أيدينا طاقاتها الشافية ،

والى أعيننا سعتها ونهمها ، والى صوتنا كل الأصوات التي تسكنه .

قد تسألوني عن مكانة الشاعر في هذا الخضم . أَنَبِيّ هو ؟ ساحر ؟ مخاطب للأرواح ؟ خبير محايد في التعبير بالكلمات عن الألغاز التي يضعها أبو الهول الانساني ؟ لعله يجدر بنا أن نزيح عنه هذه الهالات ونعيده الى مستوى أقرب من الانسانية . أعتقد أن الشاعر ليس سوى تلك الصدفة التي تستدعيها الضرورة . فالقصيدة تكتبه بقدر ما يكتبها بل أنها تكتبه أحيانا أكثر مما هو يكتبها ، والصوت الذي يخترقه وينبت جذُور كلماته يدهشه هو الأول قبل أن يدهش الآخرين . كما أنه لا يستطيع تحديد موقع ذلك البركان الذي يزمجر داخله وينتهي بتحرير سيله المحرق . في أي عضو أو حاسة هو ذلك البركان ؟ والشاعر لا يستطيع أيضا أن يتعرض الى ذاكرته النوعية التي تُهَيْكِلُ صوره الملحة ، وتعمّر نصه بأنفاس حيوانية ونباتية متميزة ليس بإمكانه أن يتحكم في انسياقها أو يحدد البوتقة التى تنصهر فيها وتحقق انسجامها .

حقا ، إن الشاعر ليس مجرد صندوق لترديد الهدى أو مجرد مستودع أو آلة في يد ساحر مجهول الهوية بل انه قادر أكثر من أي كان على فك الرموز واكتشاف الهزات الأرضية والاحساس بحركات المد والجزر وتحسس الهمس الذي سيتطور الى صوت . ففي أحشائه هو تختلج النغفة ، تنمو وتتحرك . في جسده هو يتم التمزق والانفجار . انه هو الذي سيلد (وهنا يجب اعتبار المعنى البيولوجي للكلمة كعملية وضْع حقا) سيلد القصيدة ، في لحظة تضم الألم والمتعة معا ، تلك اللحظة التي هي تماما من نفس طبيعة اللحظة التي تعرفها المرأة الحامل عند الوضع .

هنا يكمن حظ الشاعر الغريب . وبهذا المعنى يقوم بمهمته بصفة شاملة ويحق له أن يطالب بتلك المهمة في شموليتها الاجتماعية والثقافية والرمزية .

تلك إذن بعض الملاحظات المتواضعة الى حد التفاهة ، حول الشعر والشاعر ، هدفها ليس طبعا استدراجنا الى نوع من التعجيز ، ولكنه يتمثل في محاولة الوقاية من العقلانية المدمّرة لبعض المناهج التي تهمّ بالأدب عامة وبالشعر خاصة والتي يتضح أن فضائلها الأساسية بعيدة كل البعد عن التواضع الفكري والشك المنهجي . انها ابتسنادها الى علمانية ، لا زالت بدون شك في بداياتها ، تدّعي اخضاع القصيدة عوض أن تبتدىء هي بالخضوع اليها .

إن هذه النزعة الإخضاعية من شأنها أن تحدث كوارث في ميدان سبق وأن وصفت رقته ، وتعقيده وهشاشته طبعا . لذا يجب على مترجم الشعر ، وقد حان وقت التحدث عن الترجمة ، أن يتمكن من تحديد طبيعة عمله وخصوصيته .

ان عملية ترجمة الشعر لا تنتمي البتة للمارسة العلمية . ليست كذلك منهجا نقديا للقراءة . فكثير من مترجمي الشعر ليسوا باللّسانيين أو السميائيين أو الفلاسفة أو المؤرخين أو النقاد في المجال الأدبي ، بل أغلبهم ، وهذا ليس من باب الصدفة ، من الشعراء . هذا إذا كان لابد من مقارنة ، أقول إن ترجمة الشعر هي بمثابة الصناعات اليدوية المبدعة . وخلافا الى ترجمة الرواية التي أصبحت (على الأقل في العالم الغربي) صناعة تستعمل أنواعا من التكنولوجية الحديثة ، فإن ترجمة الشعر لا تدخل في نظام العمل المسلسل والانتاج المرتبط به والانفجار الاعلامي . بل هي عمل ينجز بالأيدي العارية أو ببعض الأدوات المستخرجة من المادة المستعملة نفسها . وان ثمرة هذا العمل إبداع بكر ، مطبوع بطابع منتجه الذي يتحمل فيه وحده مسؤوليته . انه نموذج مخلوق من جديد ، محرّك من جديد ، موشح بحلّة أخرى ، متشابه ومغاير ، وفيّ وغير وفيّ ، صورة طبق الأصل لكنها تتحدث فجأة بلغة أخرى ، توأم منفصل عن أخيه ، ابن ضال يعود ، وقد شاخ أو تصابى ، لفتح شريان معصمه ويتبادل دمه مع نصفه الذي عثر عليه من جديد .

قد أجاب بأن هذا الطرح يشكل منزلقا ، وبأن خطرا

كبيرا يترصد النموذج الذي قد يشوهه المترجم إما لذاتيته المفرطة أو لعدم استعداده العلمي أو لعدم توفره على الأدوات الدقيقة للقيام بمهمته .

فأساليب من هذا القبيل لن تقود إلا لإغناء النص أو تفقيره وفي كلتي الحالتين النتيجة واحدة .

أنا لا أجهل ذلك ، بل أقر بأن تلك المخاطر واردة ولكنها قد تكون جسيمة أم هزيلة حقيقية أم غير حقيقية حسب المترجم وحسب النظرية والممارسة المكونتين لدى هذا الأخير عن صناعته الخلاقة .

بعض الإشارات فقط حول ما يمكن أن تكون تلك النظرية وهذه الممارسة . وبدون مقدمات إشارة مركزية تنحدر منها وتسوق اليها كل الأخريات .

ان ترجمة الشعر تنتمي حسب رأيي الى علاقة العشق بكل ما يمكن أن يظهر في هذه العلاقة من الأوضاع متطرفة ومفارقات وتلوينات : رغبة ، وجد ، خضوع (ولماذا لا عبودية ؟) ثورة ، حرية ، إنصهار/فراق ، ثقة/إحتراز (ولماذا لا غيره؟) ، جد/لعب ، إنغلاق/إنفتاح ، إنصهاركتحرر ، فقدان الأنا في سبيل اكتشاف الآخر ، خصام/تسامح ، تخيلات/شفافية ، هبد النفس عطاء وأخذ ، تيقظ وفقدان التيقظ ، كل هذه المعطيات التي تظهر التوتر الخاص الذي يؤثر في عمل ترجمة الشعر .

أعتقد كذلك أن مجال الصدفة ضيق هنا أو أن هناك صدفة ضرورية في ترجمة الشعر . فنادرا ما يختار المترجم ، بل هي القصائد التي تختاره . ان افتتانه بهذه القصائد (هذا الذي يسميه البعض اختيارا) يشبه الإفتتان الذي يحصل في حالة العشق .

وتعميقا لفكرتي هذه أقول : قد يتخيّل أن عاطفة الحب هو مجال الذاتية عينها وبالتالي فإن نظرية « علاقة العشق » المطبقة على ترجمة الشعر لا يمكن أن تؤدي الا إلى التحيز والرؤية الأحادية بل حتى إلى العمى . بينما لو تعمقنا أكثر للاحظنا أنّ تجربة الحب من أثرى التجارب الانسانية على مستوى النشاط الحسّي والفكري للانسان وانه بفضل هذه التجربة المعاشة (وليس بواسطة المضاربات الذكرية والتحاليل الباردة) يمكننا أن نذهب إلى أبعد مدى في معرفة أغوار النفس والآخرين ، في علاقتنا مع العالم وفي وضعيتنا بالنسبة للرّهانات الكبرى للتجربة الانسانية . فمن خلال هذه التجربة الذاتية أساسا ، نستطيع أن نتحكم في جدلية الفردي والجماعي ، في جدلية الخاص والعام ونستطيع أن نكتشف بكلّ قوّة العلاقة بين خصوصيتنا كأفراد وخصوصية الآخرين .

أريد أن أقول إنّ شعور الحب أو تجربة العشق (بالمعنى الواسع للكلمة) هي نوع أو هي وسيلة للمعرفة لم تستعمل البتة في هذه الوظيفة ومن أجل هذه النّجاعة . وهذا ما جعلني أسمح لنفسي بالاستفادة منها في مجال ترجمة الشعر .

في هذه الحالة ، أعتقد أنّ ترجمة الشعر تكون موفّقة أو غير موفقة باعتبار الكيفية التي نعشق بها . حقا ، اننا غالبا ما نسيء الحب ولكننا نستطيع أيضا أن نجيد الحب ، أو ليس الشعر عمل حب الأساس ؟ وحتى عندما يجتاز هول الحقد ، أليس القصد هو التشهير بكل ما وبكل من حدّد لنفسه كمهمة عبثية دوس وخنق الحب ومصادرة مجرى الحياة الحرّة ؟

اسمحوا لي بمقارنة أخيرة قبل أن أتوقف عن ذلك .

أعتبر أن الحب هو بدوره (كما ذكرت آنفا بالنسبة لترجمة الشعر) صناعة يدوية مُبدعة . صناعة تتطلب الصبر واليقظة والتوتر المتواصل وشحذ كل الطاقات والانصات الكيفي الذي يؤدي إلى الاستسلام للآخر .

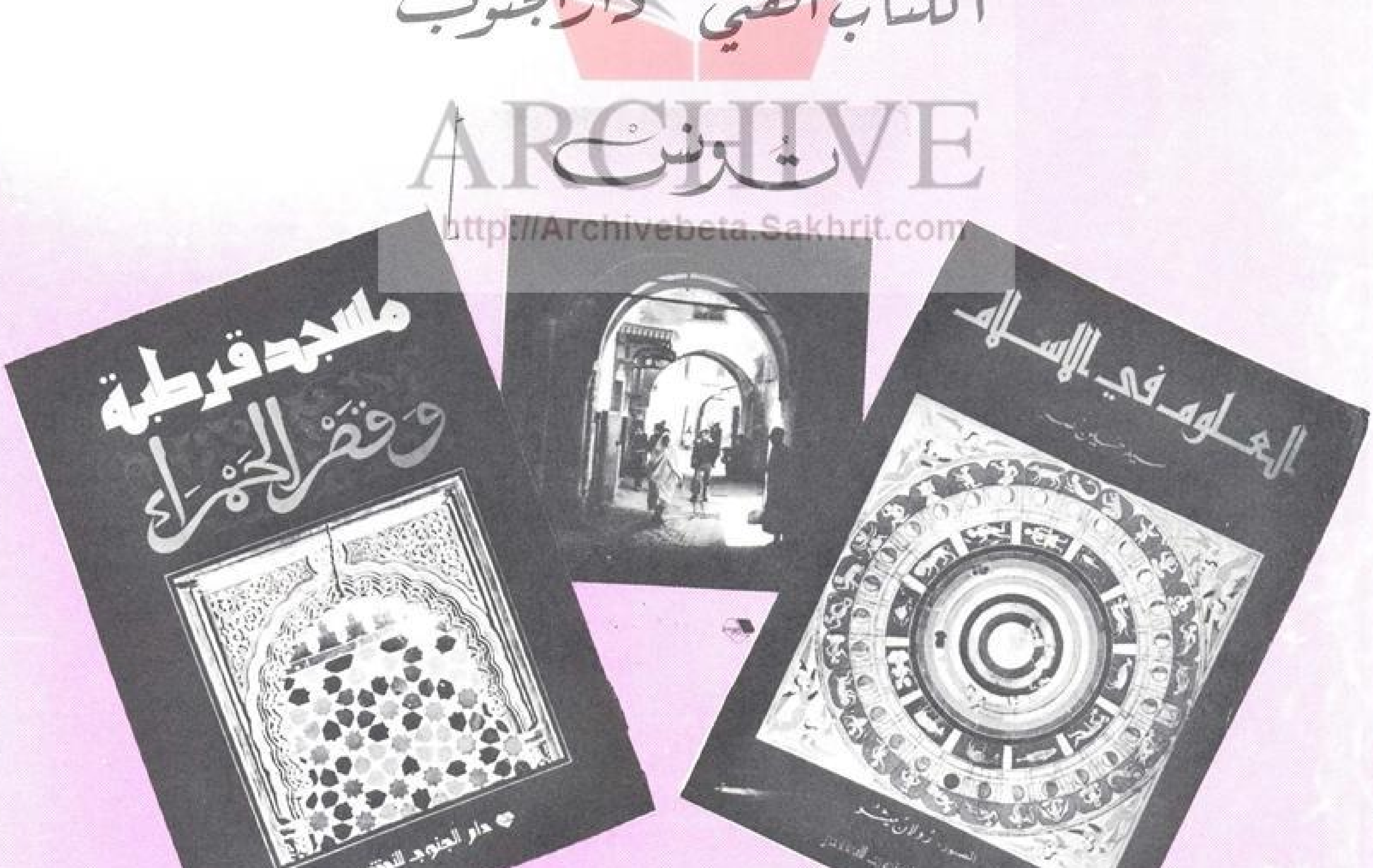
والترجمة التي تستوعب كل هذه الفضائل والمتطلبات لها حظوظ أوفر من حظوظ الترجمات الأخرى قصد تعريفنا ليس فقط بالصوت الأصلي للشاعر (ذلك أنّ الخيانة مفهوم غريب عن الحب) بل وفي نفس الوقت لتمكننا من معايشة مغامرة الشعر من جديد وبكل عمق . أعتقد أخيرا أنّ المترجم الذي يبحر وسط هذه المغامرة لا يستطيع أن يقوم بذلك الا إذا أصيب بحرقة

الحب . تلك الحرقة التي تلغي (على مستوى الابداع البشري) الفضاء والزمن والحدود المادية - والمنغلقات والسجون الداخلية والغرور ومركبات النقص أو الاضطهاد ! . . .

إنّ الترجمة من لغة الى أخرى هي عملية حب تشمل اللغتين معا والعبقرية الثقافية التي هي وعاء لهما ، فتلغي محدوديتهما، وتضاربهما والحروب التي قد تحاول كل واحدة شنها ضد الأخرى ، والخصوصيات اللغوية التي تحاولان أحيانا بفضلها أن تتحصنا وراءها قصد نوع من التميز القصير النظر .

فمهمة الترجمة إذن هي تمكين تيار الكونية من اجتياز ضفة ثقافية الى أخرى ، ووضع لغة عالمية جديدة بين أيدي البشر ، مفرداتها لا توجد في القواميس ، مقبرات الكلمات تلك ، وقواعدها اللغوية ليست مجموعة ممنوعات وقواعد مجبرة ، ولكنها لغة عتيقة وجديدة في نفس الوقت ، منخرطة في الحاضر في الوقت التي تمنح فيه تركيزا مبهرا لتكوين كافة اللغات ، صاعدة هكذا حتى تلك اللحظة المتميزة التي تهب اسمه الأول لمن لا اسم له ، وتأخذ مكانتها في تناسق مع نظام الوجود . وهكذا تصبح الترجمة احتفالا بالشعر واحتفاء بذلك الراعي للكينونة ، الا وهو الشاعر ، ذلك الساهر دوما في الليل الهمجي ، ذلك المستشف اللاّمُتْعَب لفجر التسامح الانساني .

ترجمة : نافلة ذهب والمؤلف



الشعر في عصر العِلم

وهمُ الحدس

د. مالك يوسف المطلبي



● رومان جاكبسون :

« ... إننا ندركُ الأشياء
كما هي عليه ،
خارج أية تَسْمية »

يبدو الشعر ، في هذا المحور ، كما لو كان جرمًا صغيرًا ، في فلك لامتناه هو « العلم » .

ان « تسمية » : شعر / في عصر / ذاتها تحتاج الى عمليات بحث « علمية » ! من أجل البرهنة على صحة ايماءتها . . . لكي نكون أكثر تناغما مع سمفونية العلم الرئيسة : (موضوعيته) .

أما الآن فليس أمامنا سوى ايماءة (من مئات الايماءات) التي تصدر عرضا ، من الغلاف التكنولوجي الذي بدأ يحيط بنا . انها تسمية تشير الى تسليم قبلي باقصاء « ذات » الشاعر من خارطة المعرفة ، وتسفيه ما تبقى لها من « عمل » ! تحاول به تأسيس « بدائية العطور الحديثة » على عبارة أحد الكتاب الساخرين[1] : ما كان أوّلا فهو قصي وبدائي وبسيط ، وما كان آخرا فهو حاضر وعلمي وملتبس . . . بعبارة أخرى يقودنا هذا المحور الى تكثيف احساسنا (برغم أن الاحساس ذاته ، أصبح عملة أثرية ؛ انقطعت عن التداول) الذي يقوم به « الشعر » في عالمنا الحديث .

انني أعترض ، إذن ، على أثر الايماءة الذي فرضته قوة العلم في مناحيه التطبيقية (تكنولوجيا العلم) وانجازاته النظرية (فلسفة العلم) وقيمه (حضارة العلم) لأنه سيجعلنا نستعير « منهجا » يؤدي بنا إلى نهاية المطاف : وهو أن الشعر يتراجع إلى خط دفاعه الأخير : ان لم يكن قد أصبح يمثل ذكرى مخيلة الطفولة الانسانية (الانفعالية) التي بقي منها ، فينا ، شيء ما ؛ في سبيله الى الانقراض !!

ان اعتراضي ، ليس من أجل أن أجد حلا تاريخيا يحل الواحد محل الآخر فيه : « العلم في عصر الشعر » لكن من أجل أن نقبل بوجود « شيئين » ثم ننظر ما بعد ذلك ، في وضع « المستويات » .

وان علينا ، بدلا من قياس « شيئين » يخضعان لتفكيرين متغايرين ، واللجوء الى معيار (النسب) في التفضيل (وكأنهما مرشحان ؛ يستند نجاح كل واحد منهما الى طول قائمة الانتخاب) بدلا من ذلك : نركن الى فحص « العلاقة » في آنها : متجاوزين مؤقتًا انفصال التفكيرين (المحايد ، والمنفعل) :

يقوم حصان (طيني) ضئيل ؛ بحجم رأس الاصبع ، بمهاجمة حصان (عاجي) كبير ؛ بحجم كف من غير أن يعيقنا ذلك البتة ، في المضي في معركة الاسود والأبيض . . . لان ما يهمنا في آن لعبة الشطرنج ، هو العلاقة الناشئة : في تلك اللحظة (التي تؤثر في نظام المساحة كلها) ان الشيء هو مقدار انتظامه في هذه العلاقة . وهذا ما نسعى اليه في محاولتنا : فهم جدل العلاقة بين الشعر والعلم .

في هذا البحث ينبغي أن أعترف أن عائقا ابستيمولوجيا (بالمفهوم الباشلاري)[2] سيصاحبني دائما ، وأن علي أن اكون بالمقدرة التي تمكنني من تجاوزه كلما عرض لي : ينبع هذا العائق من ذات الباحث في فهم تاريخ العلم وانقلاباته النظرية والاتصال بمناهجه . . . في حين أستطيع أن أجازف كثيرًا في « الشعر » لأن لي ثلاثين سنة في « مختبره » : أستطيع أن أقرر شيئا عن سلسلة العصور الشعرية ، اتصالها وانقطاعها ، وأغامر باقتحام اشكالية « شعرية » النص : ولغته . . .

ليس بمقدوري أن أنشط في مسالك « النظرية الموجبة للضوء » ، مثلا نشاطي في مسالك نظرية « التخيل الشعري » . . . وعلى هذا سوف أستعير كثيرًا أرجل الآخرين . . . لكي اتجاوز هذا العائق . . . ثم ان الحس « الذي نحن في مغطسه » على عبارة (سارتر) المتبناة[3] تخلق فينا نداء للعقل ، نداء ملحا معوضا ، يدفعنا دائما وبدون كلل الى تقبل المخاطرة .

ينبغي لنا أن نفحص بادىء ذي بدء موقع « الحدس » و« المخيلة » من التجربة الشعرية في

---

(1) توماس لوف بيكوك (1785 ـ 1866) صاحب مقال : « عصور الشعر الأربعة » : انظر : مواقف في الأدب والنقد : 162 ، 163 .

(2) حدس اللظحة : 96 .

(3) الأدب الملتزم : 8 .

خطين : ثابت « زمني » ومتحرك « لا زمني » لنقرر ، بعد ذلك مصير الشعر .

ان ثمة اعتراضا مقبولا ها هنا : ان التصاق الشعر بالحدس والمخيلة غير لازم (على لغة المناطقة) ، اذ يمكن أن يفلت بعض أنواعه ، ويهرول الى الحقائق المجردة كما عليه شعر « التوصيف »[4] : الذي لا دويّ ذاتي فيه . . . انه ببساطة : موضوعه ليس غير ! موضوعه الموجود في الخارج ، وعلى عبارة اللسانيين : شعر متشبع بمشارات كلماته . والاعتراض يحيل على غيره : أهناك « موضوعية » تامة في العلم ؛ لا تخضع لسقوط أي « وهم » عليها ؟

ان اشكالية هذا النوع من البحوث لا تكمن في « موضوعاتها » بوصفها « مادة » خاضعة لاختلاف وجهات النظر ، وامكانات كل وجهة ، بل تكمن في المادة التي تسبق البحث ؟ ما الشعر ؟ وما وظيفته ؟ وما أدواته . وما آنه وما تاريخه ؟ : وكيف لنا أن نقرر (شعرية) الشعر : : بالشكل أم بالمضمون : أم بوحدتهما ؟ هل « تتحدث عن الشعر ، أم عن شيء يثيره فينا الشعر ؟ »[5] وما العلم ؟ وما معيار تصنيف العلوم ؟ كيف يتحول من فروعه التجريبية . . . الى فلسفته . . . صاعدا هابطا كمكبس ؟ وهل هناك إمكان للحديث عن أبستيمولوجيا عامة ؟ نظرية معرفية للشعر ؟ ونظرية معرفية شاملة للعلم ؟ أم أن هناك أبستيمولوجيات « جهوية »[6] على عبارة غاستون باشلار : لكل علم أبستيمولوجيته[7] ولكل شعر أبستيمولوجيته .

لا تعريف للشعر كما سنرى . ولا تعريف للعلم الا التعريف الذي يرفض التعريف : « العلم هو

(4) أو شعر « الرؤية » وهو الذي « يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة أو على سرد الأحداث او الماجريات » انظر : الشعر في معركة الوجود / نقد / مقالة : مادة الشعر ص 109 للأستاذ ماجد فخري . ونتبنّى مصطلح التوصيف على الوصف الذي يتجاوز كثير منه الرؤية إلى الرؤيا .

(5) فائدة الشعر وفائدة النقد : 120 .

(6) ، (7) درس الابيستيمولوجيا : 7 .



● إيلوار : « لا خَيْرَ في عالم بغيْر شعراء » .

المحتمل » والبحث في التعريف : ، وهو « ما هو »[8] جزء من المنهج الميتافيزيقي ، الذي يهرول دائما باتجاه الجواهر والعلل الأولى ، التي انقطع العلم المعاصر عنها الى دراسة « الكيفيات »[9] .

وعلى وفق ما أشرنا اليه آنفا ، ينبغي أن نشتغل باشكالية ما قبل البحث عن اشكالية البحث ذاته . ينبغي لنا أن نصطنع منهجا مركبا : تفرض فيه تاريخية البحث ثقلها على بؤرة البحث ، وتحولها ، من ثم ، الى مجرد هامش فيها . وهذا ليس مطلوبا في هذا المقام ، ان لم يكن علينا أن نتفاداه حتى نصل الى بغية البحث « العلاقة بين العلم والشعر » . فليس أمامنا ، في هذه الحال ، الا ان نقرر أن « الملتبس » قد وضح ! وأن

(8) التعريفات : « ذكر الشيء يستلزم معرفته معرفة شيء آخر » ص 64 . وينظر مفهوم الشعر : 337 . ونظرية العلم الأرسطية : 37 .

(9) نظرية العلم الأرسطية : 19 .

بمقدورنا الآن أن ننظر الى « الشعر » منقى وخالصا وكليا « شعر بلا تاريخ » وكذلك ننظر الى « العلم » واحدا لم يعان انقطاعا أو انفصالا : لكننا سنجد ذلك ، من جهة الصولة على البحث مستحيلا : فالانفصال كحركة ، هو ضرورة العلم . أو كما يقول (شتراوس) : « قد يكون - الانفصال - هو الحركة الضرورية التي استطاع التفكير العلمي أن يبني نفسه خلالها »[10]. ان الفلسفة التي كانت علم عصرها ، تتحدث عن « جمال الموضوع » ، وتصوغه صياغة ذاتية ؛ تحاول الحصول بها على « قوانين الطبيعة من أدمغة المتحاورين »[11] الذين كان اسمهم الفلاسفة القدامى !

انها علم تمويهي ، وهي ، بهذا ، تتطابق مع الشعر من حيث كونه ، في بعضه ، « قدرا من التمويه ؛ تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب ، وتسحر العقول »[12].

وهكذا ينبغي أن نزيح ما قبل البحث عن البحث . وليس ينبغي أن تفعل ذلك !

ان خطوة الى الامام ... خطوة الى الوراء : تعني الثبات والتحرك في آن .

معركة الشّعر
تعددية التّهم وفردانية الدّفاع :

تعرض « الشعر » في صيرورته التاريخية ، لسلسلة من الانكفاءات ؛ بعضها غامض ، وبعضها واضح . وليست محاولة نفيه عن الملكوت الأرضي بالعلم الا المحاولة الأخيرة ، في سلسلة المنافي التاريخية . لقد كانت أولية تفكيره ، على التفكير العلمي . وكونه « اللغة » الابتدائية في عصور الشفاهيين « شعوب دون مرحلة الكتابة »[13] ، ما قبل التاريخ ، الجريمة الأولى ، التي لم يرتكبها ، التي سيعاقب عليها « الدين » بتهمة السحر . وكان احتكاكه بكتف « الفلسفة » ونداؤه الملح على الكوني (عرين الفلسفة) : وحركته « الدؤوبة على طول قوس الحدود » التي يصل اليها « التصور » تهمته الثانية ، التي ستعاقبه عليها الفلسفة . وان هذا « الاكمه »[14] الذي يريد أن يعود من الليل الأول بأكبر التماعات ممكنة[15] ؛ يحمل مأساته الذاتية : قتالا ضاريا ، بين أفراده ، في أرضه ، من أجل بقاء الاصلح الفني ! ومن يقرر ذلك الانفصال ، في لحظة الاشتباك الضروس تلك ؟! ، تلك هي التهمة الثالثة في كرسيّ اعترافه المؤقت .

وكان مجرد « حدسه » الذي يثير الانتباه ، بين الحين والآخر في عصر العلم . جريمته الرابعة التي سيطرد بموجبها من جمهورية الرموز : طردا أبديا . تلك هي انكفاءات الشعر الاربعة ... التي أسميها « معضلات الشعر الأربع » من أجل أن يكون بامكانه أن يقع فيها ويحلها في آن ...

المعضلة الفلسفية :

سوف أضع حتمية التصادم في المجال الواحد ، على رأس الاسباب التي أدت الى ما سمي بعد ذلك بـ « المعضلة الافلاطونية » ... تعبير عن نزعة الاحتكاك بين الفيلسوف والشاعر ، التي تبدو كأنها خصومة بين الشاعر والاخلاقي[16] فالحيرة التي انتابت « أفلاطون » هي حيرة من وجود « كائن » يقوم بمهمة الفيلسوف الشرير (الشعر كالفلسفة)[17] : وقد تخلصت نظرية (المحاكاة) الاغريقية من هذا المأزق بايجاد « المحاكي الابتداعي » وهو الفيلسوف و« المحاكي الأعمى » وهو الشاعر[18]. ولهذا جعل

(10) الأسطورة والمعنى : 25 .
(11) ما هي نظرية النسبيّة : 30 .
(12) مفهوم الشعر : 73 .
(13) الأسطورة والمعنى : 35 .

(14) ، (15) سان جون بيرس : أنا باز ، منفى وقصائد اخرى : 129 .
(16) مواقف في الأدب والنقد : 121 .
(17) الشعر في معركة الوجود / نقد / مقالة : مادة الشعر 113 ، 114 .
(18) مواقف في الأدب والنّقد : 123 .

أفلاطون الشعر : قسمين : قسما يتبع غرض الفلسفة الحقيقية : « تتبع الشعر الذي نعتقد أن في اقتباسه اقتباس الحقيقة »[19]. وقسما يخون الحقيقة : « وخيانة الحقيقة خطية »[20]. ويصرح « أفلاطون » في الكتاب العاشر بهذا الاحتكاك تصريحا : « هناك نزاع طويل بين الشعر والفلسفة . . . عداء قديم بين الفريقين[21] .

وضع « أفلاطون » « الشعر » في المرتبة السفلى[22] من جمهوريته . . . شكلا ومضمونا . فقد انعقد آخر كتب الجمهورية ، وهو (الكتاب العاشر) على نظرية الشعر الافلاطونية المسماة بـ « المحاكاة » ان مترجم الجمهورية الأستاذ الشيخ حنا خباز : يضع بدلا من « المحاكاة » لفظة « التقليد » . يسأل سقراط : ما فن التقليد ؟ ثم يقدم مقاربة عن الرسام الذي يدور في « تقليد التقليد » ويعد الشاعر كالرسام .

وسنحاول أن نثبت ان ترجمة « المحاكاة » بـ « التقليد » قد أساء فهم مقاصد « أفلاطون » في المحاكاة ، وعبث بدلالتها عبثا شديدا . وقد وقع استاذنا الدكتور احسان عباس في الوهم نفسه ، حين ذكر ، وهو يعرض لـ « معنى المحاكاة »[23] : « ان أشد أنصار هذه النظرية تحمسا لم يقل انها تعني النقل الحرفي للطبيعة . . . بل ان أرسططاليس سمح للشاعر أن ينقل غير المحتمل »[24] ولا شك أن المقصود بهذه النظرة هو نظرية المحاكاة في طبعتها الارسططاليسية ، ويعني ذلك أنها في طبعتها الافلاطونية تعني النقل الحرفي ، وهو ما يعني « التقليد » .

ان التقليد يحيل الى مطابقة مع شيء آخر . ولما كان « أفلاطون » قد ركز في نظريته عن المحاكاة على

(19) جمهورية افلاطون : 253 .

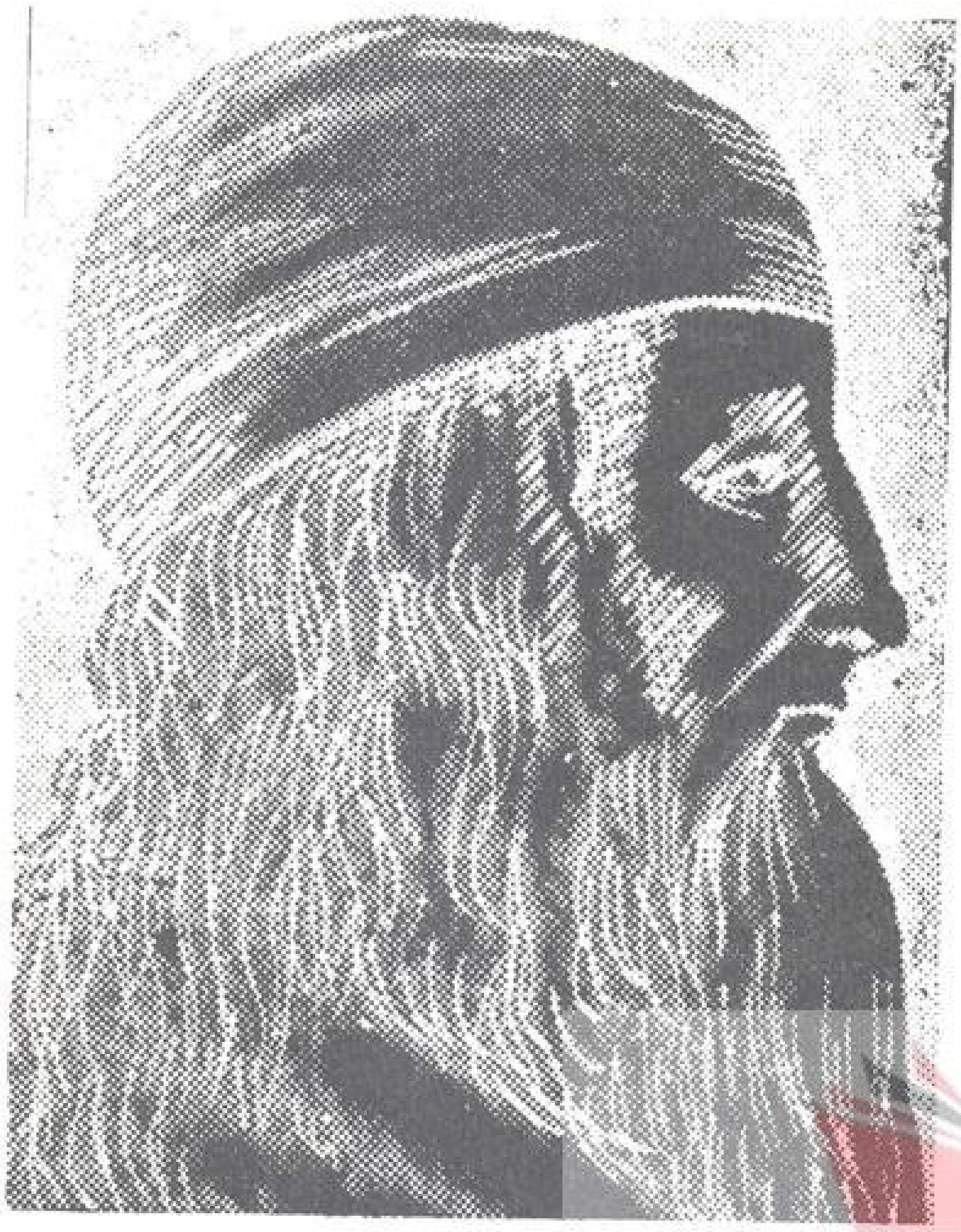
(20) المصدر السابق : 256 .

(21) المصدر نفسه : 256 .

(22) على الرغم من أن أفلاطون عرض للشعر في كتبه الأخرى فقد كان عرضًا ثانويًا . أما الكتاب الأخير فقد خصّص للشعر .

(23) فن الشعر : 23 .

(24) المصدر السابق : 18 .



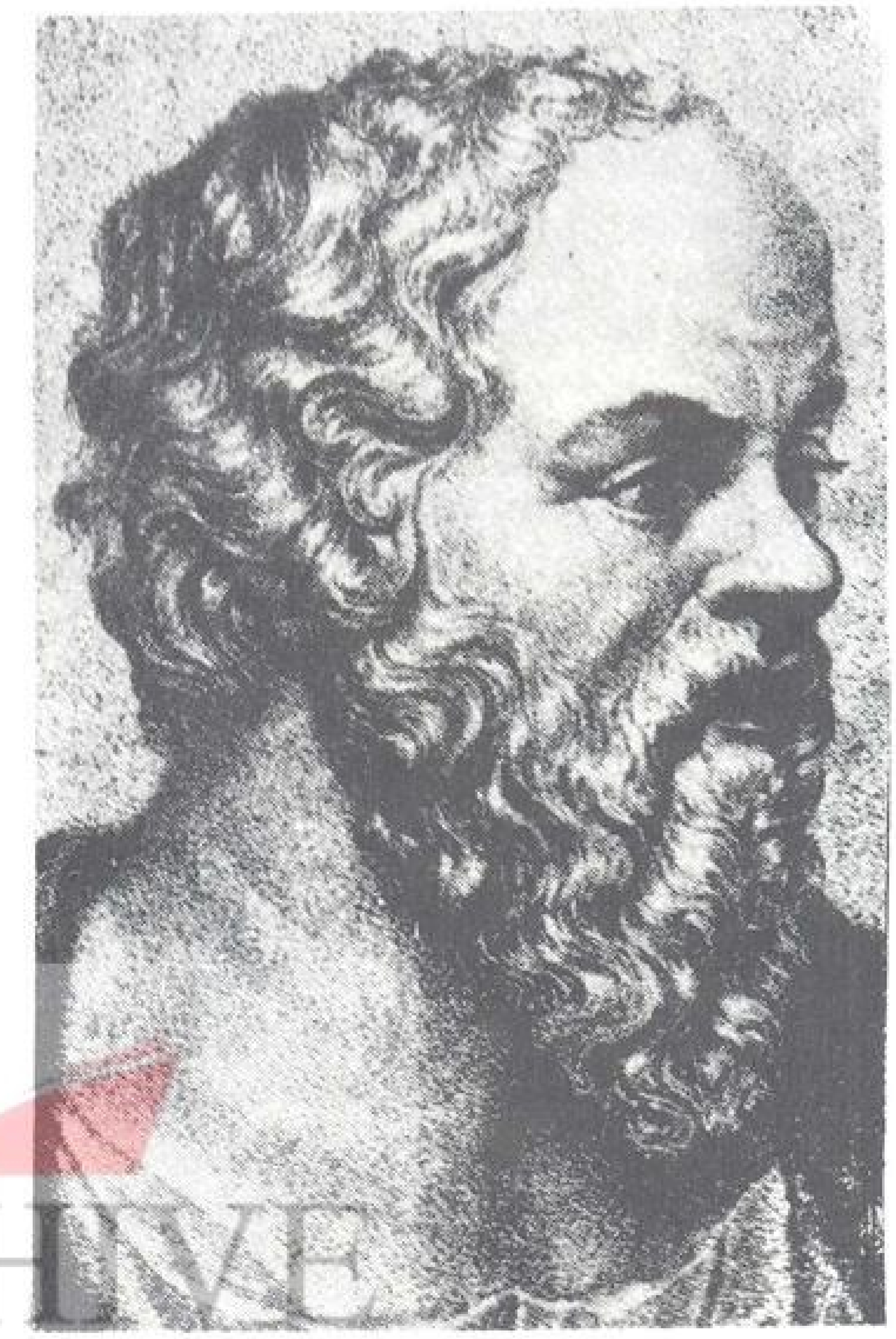
● أرسطو : « يتْبع الشاعر تخيلاته أكْثر ممَّا يتْبع عَقْله وعِلْمه » .

« الرسام » وجعل الشاعر ملحقا به : « أرى الشاعر كالرسام »[25] أحيل مصطلح (المحاكاة) دائما على « التقليد » بوصف « الرسام » ناقلا عن الطبيعة ، نقلا حرفيا . ولا يسعف اعتراض الأستاذ ديجز Deiches هنا « لماذا لم ير « أفلاطون » الرسام يشير برسمه الشيء المثالي ، الى الشكل المثالي ؟ لأن أفلاطون ، كما يجيب ديجز نفسه : لم يستطع تصور أن الحقيقة يمكن فهمها بالحواس وحدها »[26]. وهذا هو مأزق الشاعر الافلاطوني : انه ابن الحواس .

ان قراءة الكتاب العاشر بامعان وحذر ، يجعل (المحاكاة) و« التقليد » مفهومين متغايرين : تقليد القرد الانسان . أما (المحاكاة) في الفن فتعني البعد عن الحقيقة ! العمى :

(25) جمهورية افلاطون : 250 .

(26) مواقف في الأدب والنقد : 123 .



● سقراط : « لا بأس أن يقنعَ الشاعر بمنفاه » .

كانت ترجمة المصطلح اليوناني بـ « التقليد » شرك المعجم للمترجم : « قلده : حاكاه »[27]. نعم يتوفر المصطلح في تفصيلاته واجراءاته على شيء من « التقليد » غير أن معنى التقليد محصل وليس مؤصلا . ان العقل أقرب الى العاطفة من الحقيقة : يقول أفلاطون : اننا نخضع للعقل لا لتحكم الالم واللذة[28] كما اننا يجب أن نحرر مفهوم « الطبيعة » بكونه نواميس الكون التي تنتظم بالعقل وصولا الى الحقيقة .

وهكذا : سيكون الفيلسوف محاكيا : والشاعر محاكيا الا انهما مختلفان من جهة الاتجاه والمسافة المؤديتين الى الحقيقة . المقلد (الشاعر) « هو صانع الخيال » والفيلسوف هو صانع الحقيقة[29] ويضع الأستاذ (جوناثان تيت) يده على صلب هذا الالتباس بقوله : « ان للمحاكاة عند الاغريق معنيين حسنا وآخر سيئا ، فقد تكون المحاكاة عمياء زائفة ، أو قد تشير الى نشاط ابتداعي . فالشاعر هو المحاكي الأعمى ، والمحاكي الابتداعي هو الفيلسوف »[30] . وهكذا ينهار مفهوم « التقليد » لأنه لو كانت المحاكاة تقليدا ، لكان الشاعر أعظم المبصرين وليس من العميان ، ولو كانت كذلك لامكننا عد الفيلسوف ، مقلدا ابتداعيا » ! ان أفلاطون اذن لا يرفض فكرة المحاكاة . . . لأن « المحاكاة » هي جوهر عمل الفيلسوف الاغريقي ، ولكنه « يرفض فكرة محاكاة الظواهر ، والنأي عن محاكاة العالم المثالي »[31].

ان محاكاة الظواهر يعني عدم رؤية الحقيقة ، و« النأي » هنا هو نأي عن الحقيقة .

وتذهب الى ذلك الكلمات التي افتتح بها سقراط حديثه الموجه الى « غلوكون » :

- هل تقدر أن تقول لي ما هو التقليد بوجه الاجمال ؟ فاني حائر في فهم معناه .

يجيب غلوكون أو تتوقع مني أن أفهمه أنا[32] هذه « الحيرة » القصية : لا يمكن أن تنتمي الى (التقليد) بمعناه : مطابقة الاخر .

بوصول أفلاطون الى نقطة « المرآة والحقيقة » يكون مصطلح « المحاكاة » قريبا منا « خذ مرآة وأدرها الى كل الجهات فانك في الحال تصنع الشمس ، وكل ما في السماوات ، والكواكب . . . ونفسك وغيرك . . .

ظاهرات كثيرة . . . ولكنها ليست أشياء موجودة حقيقة[33] .

---

(27) المعجم الوسيط مادة قلّد .

(28) جمهورية افلاطون : 256 .

(29) المصدر السابق : 249 .

(30) مواقف في الأدب والنقد : 123 .

(31) المصدر السابق : 128 .

(32) جمهورية افلاطون : 245 .

(33) جمهورية افلاطون : 245 ، 246 .

ان الشعر (المرآة)[34] عاكس (لا يوجد تقليد هنا) ما هو غير حقيقي ، وكي نزداد اقتناعا بتغاير مفهومي المحاكاة الافلاطونية و« التقليد » ؛ نورد بعضا من الاقتباسات ، وردت في سياق عرض مصطلح « التقليد » في النسخة العربية ، ومصطلح « المحاكاة » كما يريده أفلاطون :

« فن التقليد في رأيي قد طلق الحقيقة بتاتا »[35].

روايات الشعراء « نسخة ثالثة من الحقيقة »[36].

الشعراء « أناس لا يعرفون الحقيقة »[37].

ويقول (سقراط) في محاورته مع غلو كون . عن « المقلد » : بأنه حسب رأينا يدرك الظاهر دون الحقيقة[38] . . .

ويقلد أوصاف الجمال المبهمة الرائجة عند جمهور الأميين[39].

« كل فن التقليد بوجه عام يتناول ما بعد جدا من الحقيقة »[40].

ان فعل الرسام (العين) وفعل الشاعر (الاذن) : متشابهان بـ « ايراد التافهات اذ قيست بمقياس الحقيقة »[41] : وكل ما نفعله هو رفع كلمة « تقليد » ووضع كلمة « محاكاة » لاعادة الصلة بين المصطلح ومعناه .

وهكذا كان وضع « الشاعر » في المراتب في مرتبة أدنى من الاسكاف »[42] الاسكاف أقرب بالمحاكاة درجة من الشاعر . ان الشاعر الافلاطوني يتعثر وسط « محاكاة المحاكاة » وفي ضوء هذا المعيار الصارم يتم استثناء

(34) فن الشعر .

(35) جمهورية أفلاطون : 247 .

(36) المصدر السابق : 248 .

(37) المصدر نفسه : 248 .

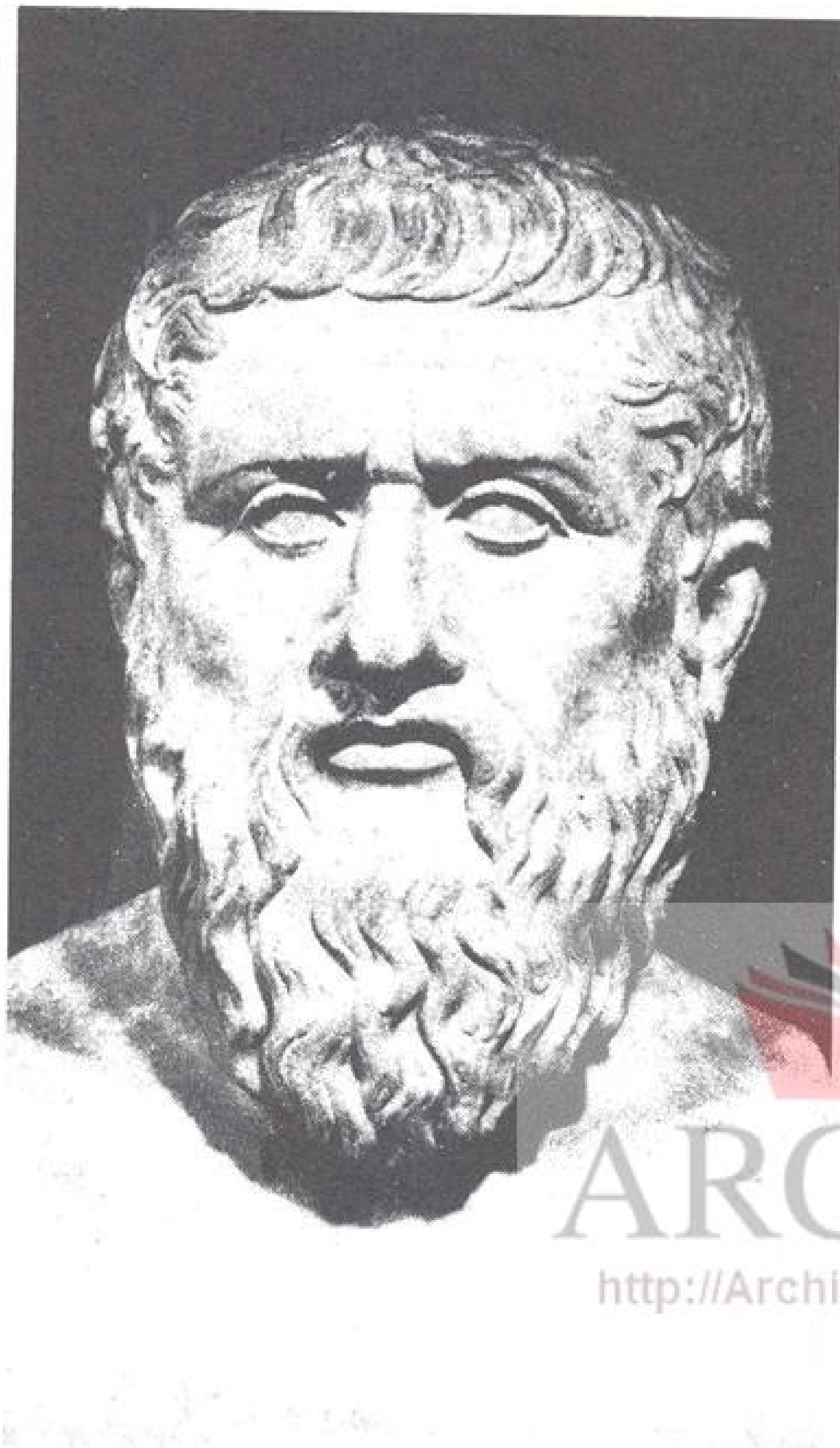
(38) نفسه : 250 .

(39) جمهورية افلاطون : 251 .

(40) المصدر السابق : 252 .

(41) المصدر نفسه : 254 .

(42) فن الشعر : 22 .



● **أفلاطون** : وَضَعَ الشعر في المَرْتبة السفلى من جمهوريته !

بعض الشعر : النافع[43] « شعر الفضيلة : تسابيح الالهة وتقاريظ كبار الرجال والأعمال الشريفة »[44] . . . غير ان المستثنى يبدو دائما مشروطا : مقيدا بشرطه ، وشرطه هو أن « طبيعة الشعر » وفق الرؤية الافلاطونية : تناويء الحقيقة .

وبكل ما تقدم نستطيع أن نوجز تفريعات المعضلة الافلاطونية بـ :

1 ـ عقدة الفيلسوف .

(43) جمهورية أفلاطون : 256 .

(44) المصدر السابق : 243 .

2 ـ المبدأ العاطفي .

3 ـ محاكاة المحاكاة . أي الدرجة الثالثة من الحقيقة[45] .

وقد أعيد الشعر الى الوطن (على عبارة أفلاطون)[46] المؤجلة ، على يد تلميذ أفلاطون ، المعلم الأول « أرسطو » . وقد رأى أن الفن سبب في اضفاء شكل خارجي على مادة ذات وجود سابق[47] ورأى أن المحاكي : اما أن يصور الأشياء ، كما كانت ، أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه . أو كما يجب أن تكون »[48] . وهكذا تحررت (المحاكاة) من عقدتها بإزاء الحقيقة ... فالشاعر يبتدع حقيقة أخرى ... أي ينتج (عملا) ؛ يسهم في ابراز حقائق ذات وجود ظاهر أو كامن . ويعرض (السير فيليب سدني) ما كان يرمي إليه أرسطو كما يأتي : « الشاعر لا يصور او يحاكي ، أو يعبر أو يبحث في أشياء موجودة قبل ذلك ، بل هو ينتزع أشياء جديدة »[49] .

ان الابتداع هو حقيقة الفن الشعري كما ان الابتداع هو حقيقة التفكير الفلسفي . وفي ضوء ذلك كان منحى الافتراق بين التلميذ وأستاذه منصبا على افتراق الموضوع : « ان المعايير التي تطبق على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة ، وغير التي تطبق على الصنائع الأخرى »[50] .

وفي حين كان الشاعر فيلسوفا كما يراه أفلاطون . كان فنانا كما يراه أرسطو : يتبع تخييلاته أكثر مما يتبع عقله وعلمه . وهكذا أصبح للمحاكاة مرادف آخر هو « التخيل » حين حلت معضلة البعد والقرب من الحقيقة ان الفيلسوف قريب جدا من الحقيقة في حين يصنعها الشاعر !

وانتقل مفهوم المحاكاة من (محاكاة) الظاهر الى خلق الممكن[51] .

أجاب أرسطو عن السؤال ، الذي يقدمه تفريعا المعضلة الافلاطونية آنفا ، الذكر[52] أما مبدأ التحكم العاطفي عند أفلاطون[53] ، فقد بدأ يعمل على نحو معاكس عند أرسطو : ان الشعر يستثير العواطف حقا ، لكن هذه الاستثارة لا تعد أمرًا سلبيًا ، بل بمشاهدة « المأساة » سيتم تفريغ العواطف وهذا هو قوام وظيفة المأساة (الشعر) : « احداث تطهير كاثارسيس Katharsis لدى المشاهد أو القاريء[54] .

وقد قبلت ردود أرسطو ، ودار النقد الأدبي في تاريخه عن نظرية المحاكاة ، على التفسيرات التي قدمها يلحق « أفلوطين » الفن « بعالم المثل او بالله نفسه . يصبح الفنان خالقا »[55] .

ويتبنى الفلاسفة مصطلح المحاكاة الأرسطي ... الا أنهم يربطونه ربطا وثيقا بعلم النفس : « المحاكاة : نتاج لادراك ذاتي عند المبدع ... يتوجه الى الجانب الذاتي عند المتلقي : فيثير إنفعاله ، ويؤثر في مشاعره »[56] .

وهكذا يظهر مصطلح « المحاكاة » على أنه « تخيل » و« تخييل » عند المتلقي[57] ويصبح موضوع « الصناعة الشعرية أو دلالة التخيل دائرة « على الاستجابة النفسية التي تحدث للمتلقي »[58] .

---

(45) المصدر نفسه : 249 . يقول : « هنالك ثلاثة أنواع من الفراش ، واحد منها يوجد في طبيعة الأشياء ينسب إلى صنع الله . والثاني عمله المنجّد . والثالث هو صنع (الرسام) . الجمهورية : 247 .

(46) جمهورية أفلاطون : 256 .

(47) مواقف في الأدب والنقد : 126 .

(48) فن الشعر لأرسطو طاليس : 70 ، 71 .

(49) مواقف في الأدب والنقد : 148 .

(50) نفسه : 128 .

(51) الفكر العربي المعاصر / مقالة منظر الرأي في الشعر عبر التاريخ : 100 .

(52) انظر ص : 18 .

(53) وفيه يجب أن تجف العواطف عطشًا عند افلاطون : لأن الشعر ينعش العواطف ويحكمها فنيا ، وما يجب : هو ان نتحكم فيها / الجمهورية / 255 ، 256 .

(54) المصطلح في الأدب الغربي : 213 .

(55) فن الشعر : 22 .

(56) مفهوم الشعر : 247 .

(57) المصدر السابق : 246 فما بعدها .

(58) مجلة فصول : مقالة / مفهوم الشعر عند السّجلماسي : 38 .

ويفرق عالم التحليل النفسي ، يونج Young « بين نوعين من المحاكاة : محاكاة للطبيعة أو محاكاة للمؤلفين : ومحاكو الطبيعة : هم أصحاب الأصالة في الشعر »[59] .

على هذا النحو الجلي يفرق (يونج) لا بين نوعين من المحاكاة : بل بين المحاكاة والتقليد : بين « الأصالة » والتبعية : وهكذا يعود من جَديد الى تنقية مصطلح « المحاكاة » الافلاطوني مما علق به من سوء فهم : تقبل مرادفة المحاكاة للأصالة لا للتقليد . الفرق في درجة الحقيقة ، وتطبيق مقاييس شيء على شيء . مغاير له .

ويستعير ت . س . اليوت التفسير الأرسطي لمحاكاة الطبيعة مختزلا معنى الخلق في « المحاكاة » : « الشاعر يعمل ما تعمله الطبيعة بقوة التخيل »[60] أو كما يقول : « الفنان يحاكي الطبيعة في الخلق »[61] .

بمعنى « أن يقتفي أثر عملية الخلق الطبيعية ، الصيرورة ، ووظائف الاشكال . وهكذا سيصبح مثل الطبيعة نفسها ويبدأ الخلق »[62] .

أما أدونيس فيبقى مصطلح « المحاكاة » عنده أفلاطونيا ، ويبقى الرد عنده ارسطاليسيا : « لم يعد الشاعر يكتفي بمحاكاة العالم ، وانما أصبح نفسه يمارس خلق العالم »[63] .

ولو دقق في مفهوم ارسطاليس للمحاكاة لا كتفى بالقول ، الشاعر يحاكي العالم . معناه : الشاعر يمارس خلق العالم .

المعضلة الدينية :

ارتبط تاريخ « السحر » و« الخرافة » بتاريخ « الأديان » . ولا يهمنا عناصر الانشقاق ، التي هي تعبير تصادم البنى .

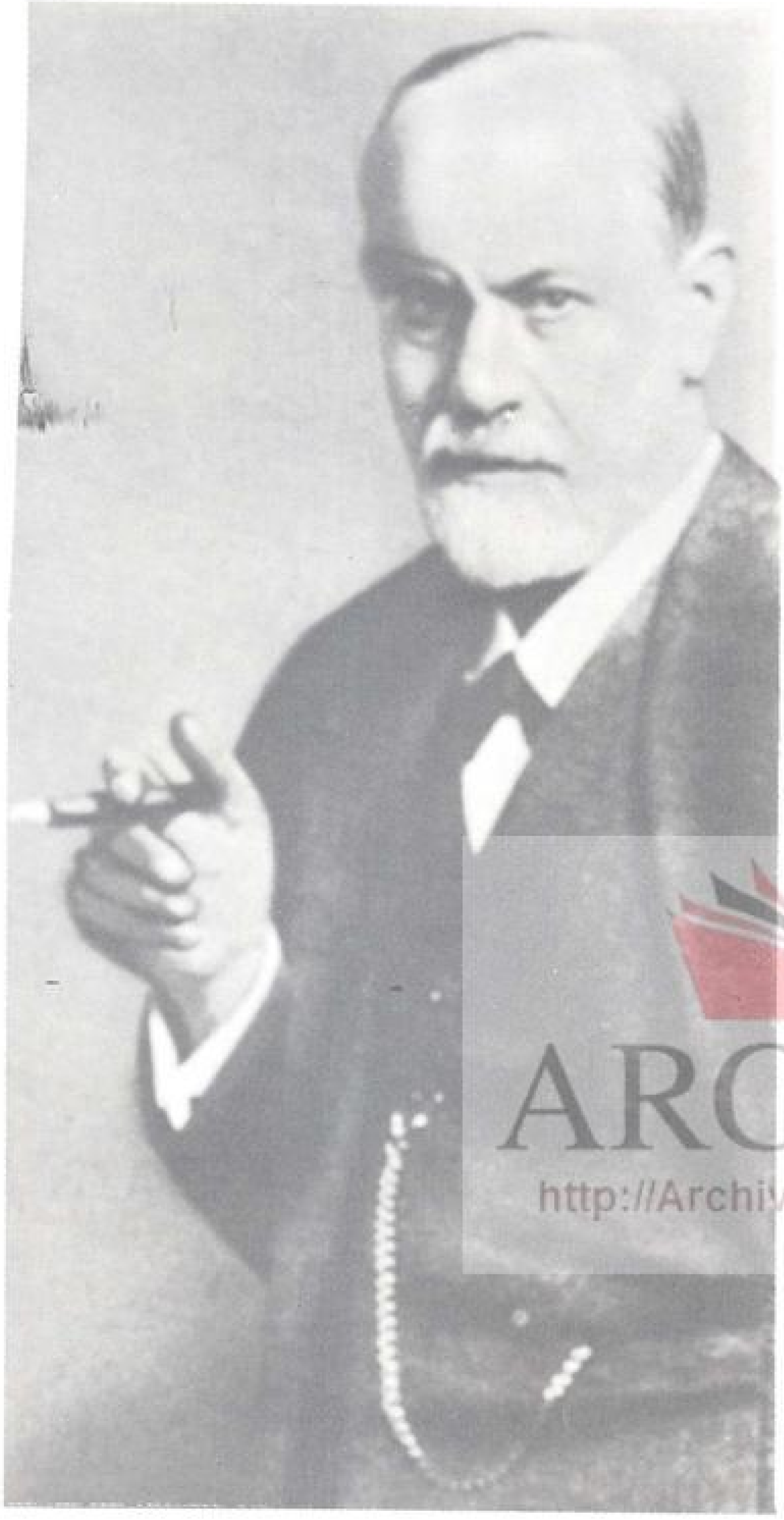
(59) فن الشعر : 17 .

(60) فائدة الشعر وفائدة النقد : 32 .

(61) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 143 .

(62) بين الفن والعلم : 40 .

(63) الثابت والمتحول : 265 .



● فرويد : « يرحل الشاعر ... وتَبْقى القصيدة . وتلك هي مأْساته ! » .

في هذا الجانب تبيان عناصر الارتباط ، التي هي تعبير التاريخ .

ويفرض عليَّ منهج هذا البحث مقاربة عملية ، تجنبا للتعميمات النظرية المجردة التي لا تحتملها طبيعة هذه النقطة المبحوث فيها . ولهذا سأختزل الأديان بـ « الاسلام » ، لأنني أدرك من كثب : جدل الصراع بين « الوحي » و« الشيطان » بين العمليات الميتافيزيقية

في ميكانية السحر ، وصخب « الواقع » في روح الاسلام .

من وجهة نظر التاريخ : سنجد أن مشاركا ثالثا يحتل الموقع نفسه ، الذي يوجد فيه « السحر / الدين » وهو (الشعر) . ان هذه الأشياء تمتلك رؤية واحدة ، وتحتل مجالا واحدا ، وتمارس طقسا واحدا ايضا . . . انها تحتكم الى « قوى » خارج متناول عقولنا ، وحواسنا وخبرتنا ، كما أننا نتلقى التشفير السحري والديني والشعري بانفعالاتنا ، وليس بعقولنا .

ولقد نظر الى الشفرة الأولى : اللغة البدائية على أنها : شعر / سحر : وصار هذا الربط اوتوماتيكيا فما ان نضغط على مفتاح الشفرة (الشعري) حتى يطلق السحر . ويجد هذا الارتباط تجانسا مع (واقعه) اذ ان البدائي ، الذي هو كائن انفعالي ، خارج التفكير المنطقي ، منفلت من قانون الجذب ، بين السبب والنتيجة ، يستجيب استجابة تامة لهذه الشفرة : التي ظهرها شعر ، ووجهها سحر ، أو على قول الأستاذ ليفي بروول : « بسبب من تفكيره الانفعالي المحدد تماما بالتمثيلات الانفعالية والسحرية »[64] .

كانت اللغة الأولى أشبه بـ « مثير حسي »[65] ، وفي ضوء ذلك لم تجد تلك اللغة[66] الا تسميتها الأولى أيضا : الشعر ، اللغة الشعرية : « انها ليست لغة هندسيين ، انها لغة شعراء »[67] .

يعلل فيلسوف الحقوق الانسانية « جان جاك روسو » : « لان الجماعات الأولى لم تبدأ بالتفكير . بل بدأت بالاحساس »[68] و« بشيء من الغلو نستطيع القول : ان « الشاعر » أقدم من بقية افراد الجنس البشري[69] . وهكذا يتحقق لدينا أول ارتباط بين السحر والشعر ، بوصفه لغة : « اللغة ذاتها شعر . في شباب العالم كان الناس يرقصون ويغنون ، ويحاكون ما في الطبيعة بضرب من الايقاع »[70] .

طقوس العالم الفطري ولغته وشعره : هي « العجينة » كُلّ وُحّد وَمُوحِّد وما ينتج من الطقس / الاستجابة / من فعل و(لغة) (شعر) وايقاع فهو هو بالضرورة . وهكذا يمكن رد كل انتاج في هذه البدائية الى المعنى الواحد نفسه هو معنى العالم البدائي : هنا تعلن الاسطورة عن نفسها : باعتبارها جزءا من هذا المعنى السحري الشعري . ويكون « صانع الاسطورة شاعرا بالضرورة »[71] ان « الشاعر وصانع الاسطورة يعيشان في عالم واحد »[72] .

يفترض عالم الاجتماع الايطالي « فيكو » ان « تفكير » الناس ، بعد الطوفان ، كان عاطفيا أسطوريا وعلى ذلك كان الناس بطبيعتهم شعراء[73] .

يجعل أبو الانثربولوجيا البنيوية كلود ليفي شتراوس (اللغة) نقطة انطلاق للظواهر الفكرية في العالم البدائي . « ان طبيعة العقل المتوحش تكشف نفسها في بنى أساطير هذا العقل ولغته »[74] .

عن لغته ظهرت الميثولوجيا والموسيقى « لكنهما قاما بالنمو والنضج في اتجاهات مختلفة . فالموسيقى . . . تؤكد الجانب الصوتي ، الموجود . . . مندغما في اللغة ، في حين تؤكد الميثولوجيا جانب الادراك ، أي جانب المعنى »[75] .

وهكذا نظر الى الشعر والسحر والاسطورة بكونها بوتقة البدائي : ذي التفكير الخرافي . . . « كل مهمة

---

(64) الاسطورة والمعنى : 35 .

(65) مفهوم الشعر : 331 .

(66) ينبغي عدم الخلط بين اللغة الأولى واللغة الأصل . إن الأولى مرتبطة بتجربة الانسان ، أما الثانية فبنشأته .

(67) محاولة في اصل اللغات : 33 .

(68) المصدر السابق : 33 .

(69) فائدة الشعر وفائدة النقد : 148 .

(70) مواقف في الأدب والنقد : 166 .

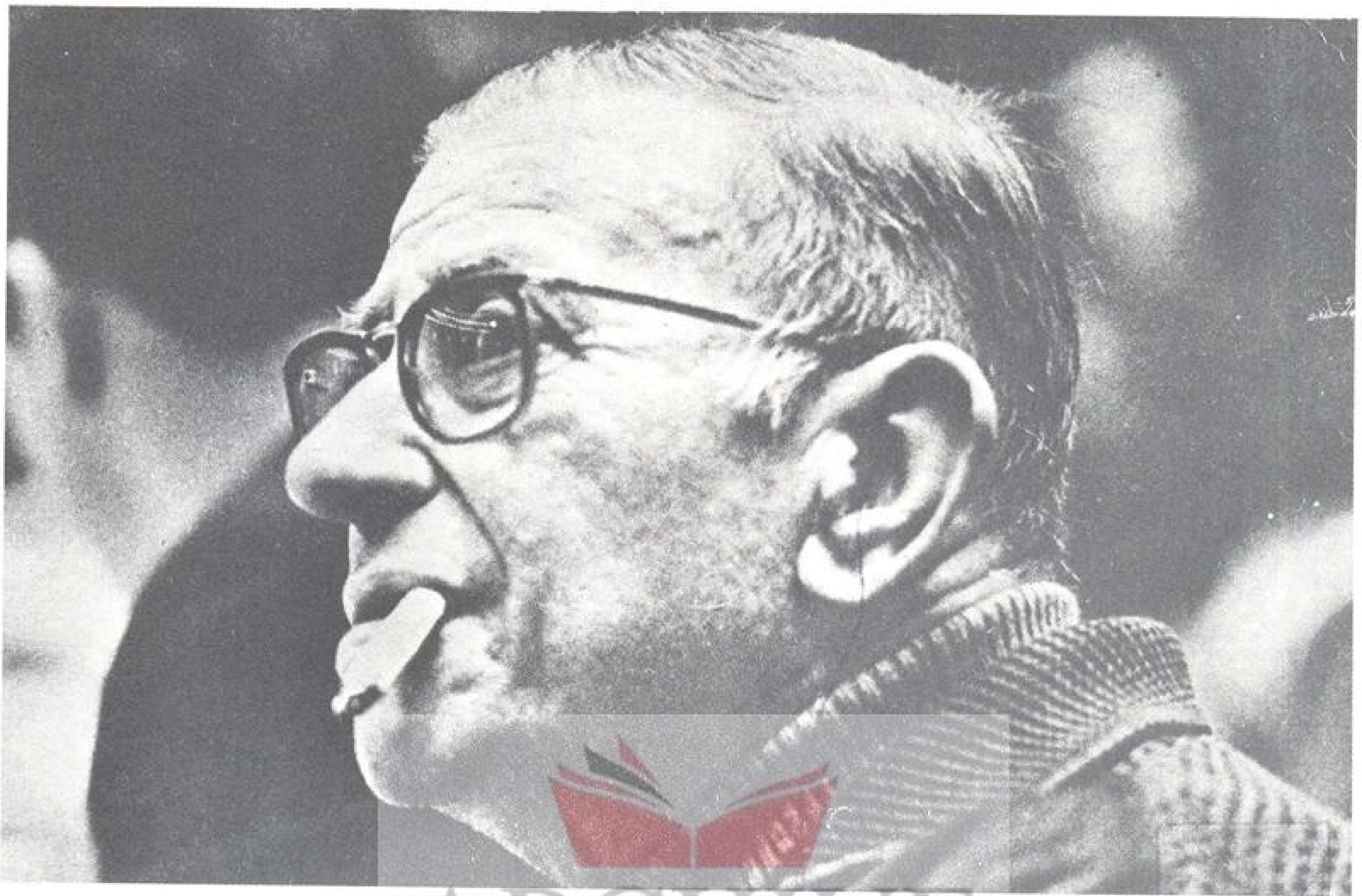
(71) المصدر السابق : 166 .

(72) الاسطورة والدراما : 9 .

(73) فن الشعر : 37 .

(74) البنيويّة وعلم الاشارة : 36 .

(75) الأسطورة والمعنى : 75 .



● سارتر : « الحدس ،، هذا الذي نحن في مغطسه » .

الأسطورة أن تخترع من المادة الانسانية ما يبهر الناس بالخوارق والمعجزات »[76] .

كل ما تقدم يسعى الى تأكيد : ربط انسان ما قبل التاريخ (الذي كان شاعرا او ساحرا وصانع أسطورة) بقدره : عجزه : في فهم محيطه : واستنجادِهِ بما هو غير منظور ، في محاولة للانسجام معه .

غير أن هذا الربط بدأ (يتحلل) حين تقدمت الانثروبولوجيا البنيوية ، مستندة الى نداءات سابقة ، أطلقها بعض علماء المجتمع البشري ، من تحرير « نص » الاسطورة من عبودية « الفهم » المفترض ، الذي سجن فيه ، ومن ثم حرر صانع الاسطورة من توحشه . . . وحرر ، بالضرورة ، الساحر والشاعر أي حرر « البدائي » كله : ليصبح على قدم المساواة مع انسان العصر الحديث . ومن ثم ليصبح اول ما يجب تعلمه هو « تفسير الخرافات ، تفسيرا صحيحا ، به تصبح الأساطير تواريخ مدنية للمجتمعات الأولى . . . (التي) وصلت أنظمتها بالتاريخ الشعري للخرافات الكثيرة »[77] .

« ان أسس الأنظمة الاجتماعية القديمة لا تتضمن أكاذيب عن حقائق ، وانما طرائق ، متطورة ناضجة لمعرفة الحقائق وتشفيرها »[78] .

يفترض « شتراوس » ان الذهنية التي كانت تلهم الشفاهي / انسان دون مرحلة الكتابة / بدلا من البدائي / ، هي نفسها ذهنية البشر الحديثين . . . وتدور تحليلاته للأساطير جميعها : على اثبات هذه النقطة

(76) الاسطورة والدراما : 10 .

(77) البنيويّة وعلم الاشارة : 11 .

(78) المصدر السابق : 11 .

الجوهرية في فكره الانثربولوجي البنيوي . لقد رد ، ببساطة ، على أولئك الذين يرون ان الاسطورة تبهر الناس بما تتضمنه من خوارق ومعجزات : انها « رسالة » تحاول الاتصال بنا عن طريق نظامها : « ائتلاف العناصر والقدرة الكامنة للتحول الذي يتضمنه هذا الائتلاف »[79] ، وليس عن طريق ثيمة المعجز والخارق ، او عن طريق المعنى . صحيح أن الاسطورة تطورت عن اللغة ، لكن « اللغة تصبح جزءا منها فقط »[80] . ان « تحليل الاسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها ، او مضمونها ، او حدودها »[81] .

ويصل (شتراوس) في (المساواة) بين العقل الحجري والعقل الحديث الى مقارنة استخدام عناصر أسطورة (سمكة السفن) بالحاسب الآلي الحديث (الكومبيوتر)[82] ليس الفرق بين العقل الوحشي ، والعقل العلمي ناتجا « عن كونهما ينتميان الى مرحلتين متفاوتتين من تطور الفكر البشري ، بل الى صعيدين ستراتيجيين ، تخضع الطبيعة فيها لصولات المعرفة العلمية : أحد هذين الصعيدين ، يتلاءم مع صعيد الادراك الحسي والمخيلة ، والآخر يتراجع عنه »[83] .

ها هنا يصبح التفكير الاسطوري علميا ، على جهة منطقة هو ، وليس على جهة مقارنته بمنطق العلم الحديث .

ولا تعود اللغة الأولى موسيقى وشعرا ، بل علما في آن معا . كلمة واحدة استطاعت أن تعبر عن الأشياء والعواطف والقوانين . . . وتدل بشكل ملموس على بداية المعارف المكتسبة[84] .

ويؤكد ما يظهره الفن الفطري مقولات شتراوس .

---

(79) البنيوية وعلم الإشارة : 39 .

(80) الأسطورة والمعنى : 7 .

(81) المصدر السابق : 6 .

(82) المصدر نفسه : 41 .

(83) مقالات في الإناسة : 32 .

(84) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 137 .

انه « يظهر وعيا اكبر لورود الاشكال في الطبيعة ، مما تظهره المجتمعات المتحضرة في تلك المجتمعات التي كانت أقل تعلقا بمحيطها »[85] .

وهكذا يصبح النص الشعري المموه بالاسطورة في مفترق طريقين : سحري وعلمي ، منتم تحققه الى قوى غير منظورة ، او متحقق بالعقل البشري . سحري في ضوء فهمه كـ (نص) الاسطورة ، على انه لمحة اعجازية .

وعلمي في ضوء فهمه كـ (نص) الاسطورة ، على انه نظام مغلق . . . أي يقوم باجراءاته الداخلية بذاته . . .

أي تجد الأسطورة نفسها في بنى الأدب . . . مرة بعد أخرى . . . خلال حقب التاريخ بنسختين : نسخة السحر ، ونسخة العلم .

وستجد النسخة الأولى مترسبة في أغلب التعريفات والاعتراضات الشعرية :

المتأبد النائي / كولردج .

تغريب المألوف / وردزورث[86] .

الاستغراب والاستفزاز / حازم القرطاجني[87] .

حماسة تتسم بالالهام السماوي[88] / الناقد الانكليزي ديجز .

الكلمة في الشعر ، تدرك بوصفها كلمة وليس أداة[89] / جاكوبسن .

ضربات همجية على طبل في غابة[90] / اليوت .

سلسلة من انبثاقات أو مفاجآت / أدونيس .

★ ★ ★

تبدو التعريفات والتصورات السابقة مصابة بعدوى الشعر نفسه . انها بلا تسلسل : تمتع ولكنها لا تفهم ،

---

(85) بين الفن والعلم : 54 .

(86) فن الشعر : 199 .

(87) مفهوم الشعر : 245 فما بعدها .

(88) مواقف في الأدب والنقد : 187 .

(89) البنيوية وعلم الاشارة : 59 .

(90) فائدة الشعر وفائدة النقد : 147 .

او هي تعبير عن « استمرار أزياء الفكر عبر العصور . . . آثار مشاركة الابتدائيين في العقول الحديثة »[91] انها تعلن عن تضامنها مع النسخة الأولى : نسخة الشعر سحرا .

في حين نجد ان العقل العلمي الحديث : يقوم بإعادة الشعر الى أصوله السحرية ، بمحاولة توحيد النسختين عن طريق عدم الاعتراف بالنسخة الثانية للشعر ، الشعر علما : ثم الاخذ بحرق النسخة الأولى : الشعر سحرا : « الشعر تقنية تعليم بدائي انتهى عصره »[92] . « الشاعر في أيامنا هذه ، شبه بربري ، في مجتمع متحضر ، فهو يعيش في أيام تصرمت . فآراؤه وأفكاره وشعوره وارتباطاته تتسم كلها بسلوك بربري ، وعادات مهجورة وخرافات متفجرة . فمسير عقله شبيه بالسرطان يجري القهقرى[93] وهو محاولة لاستعادة انتكاسة البدائي ، أو هو كما يختصره (بيكوك) : كناية عن « العصور البدائية الحديثة »[94] .

أما النسخة الثانية ، الشعر علما ، فسنجدها مترسبة في التحليل البنيوي للأدب : حيث تنشط الرموز ، كما تنشط في معادلة رياضية حديثة ، أو في أسطورة ، يحللها (شتراوس) . غير أن ما كان من تحرير للبدائي من بدائيته ، لم يقدم عونا يذكر للشاعر . لقد حرره في منطق القياس ، ولكنه لم يحرره في الواقع !

ظل السجل الشعري حافلا بالسحرة والشياطين والجان ، وعمل الكهان ، وبوابو المعابد على الافادة من جانبه الصوتي : الغمغمة وقرع الطبل ، الذي تم عرضه ، بعد ذلك على (صورة) الكتابة : اذ ولدت (الرقي) ليستمر التاريخ السحري في البقاء عن طريق الشعر .

وهكذا حصل الاصطدام بين الشعر والدين ، بين الساحر والشاعر والشيطان ، من جهة ، والوحي والنبي والعقل من جهة اخرى .

يقدم لنا د . عبد الجبار المطلبي في كتابه : (مواقف في الأدب والنقد)[95] تفسيرا رائعا لجوهر هذه المعضلة : تشبث (المشركين) بالحاق النص القرآني بالخطاب الشعري : ومن ثم الحاق الوعي والنبي بالسحر (باعتبارهما يصدران عن غير المنظور) ، ومن ثم تدمير (نواة) الثورة الاسلامية بكونها (رسالة) شعرية . توضح الآيات الشريفات الآتيات تشبث المشركين بتوصيف القرآن بالشعر والسحر :

« أم يقولون شاعر »[97] .

« بل قالوا أضغاث أحلام . بل افتراه . بل هو شاعر »[96] .

« ويقولون انا لتاركو الهتنا لشاعر مجنون »[98] .

« فقال الذين كفروا منهم ان هذا الا سحر مبين »[99] .

« وان يروا آية يعرضوا ويقولوا سحر مستمر »[100] .

« وقال الكافرون هذا ساحر كذاب »[101] .

كما توضح الآيات الشريفات الآتيات قوة الرد :

« وما علمناه الشعر وما ينبغي له »[102] .

« وما هو بقول شاعر »[103] .

« فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون »[104] .

« أسحر هذا ولا يفلح الساحرون »[105] .

يمكن تحديد مستويين في هذه المساجلة : مستوى

---

(91)

(92) مواقف في الأدب والنقد : 162 .

(93) المصدر السابق : 164 .

(94) المصدر نفسه : 162 .

(95) مواقف في الأدب والنقد : 136 .

(96) الانبياء : 5 .

(97) الطور : 30 .

(98) الصافات : 36 .

(99) المائدة : 110 .

(100) القمر : 2 .

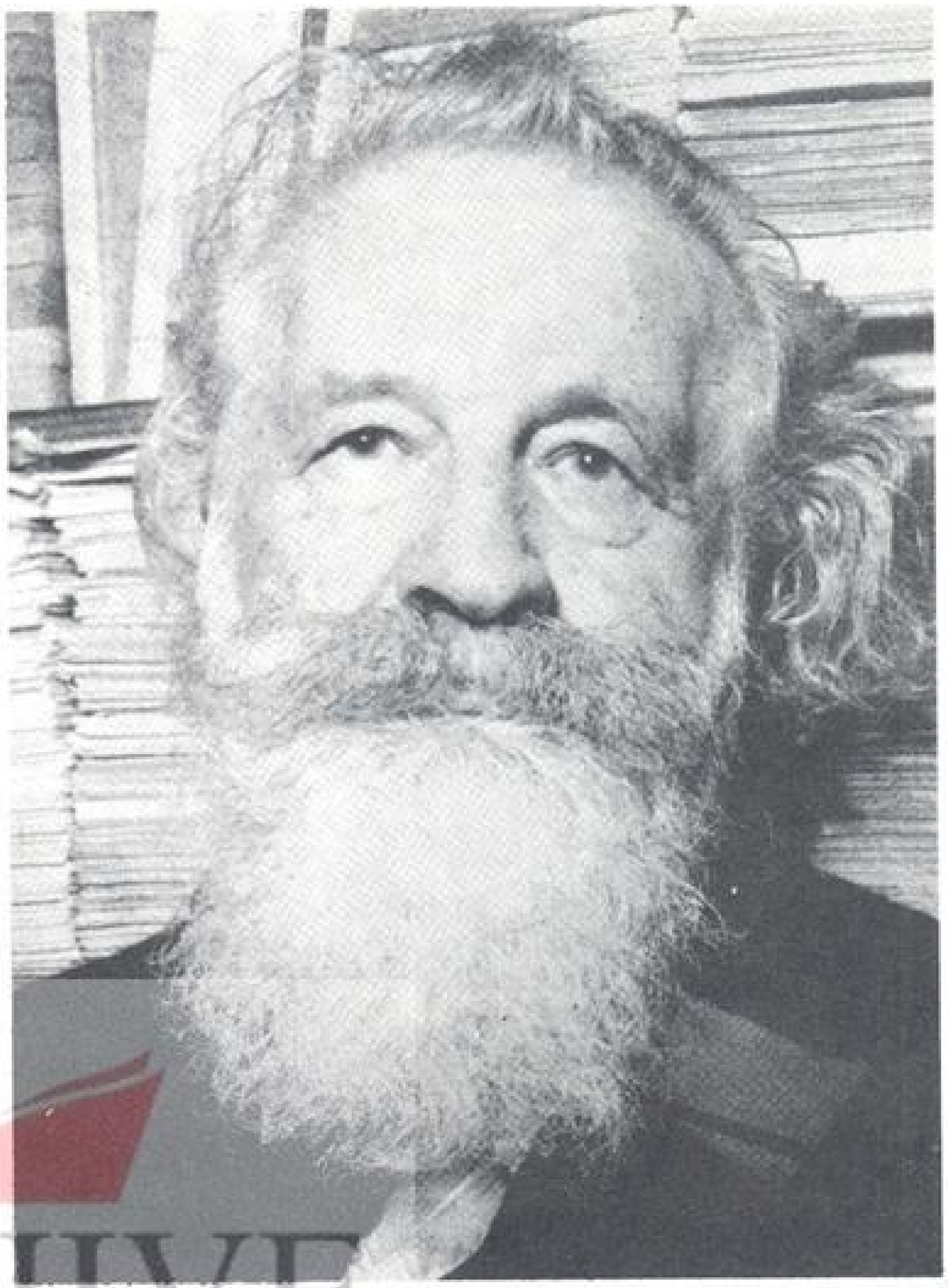
(101) ص : 4 .

(102) يس : 69 .

(103) الحاقة : 41 .

(104) الطور : 29 .

(105) يونس : 77 .



● باشلار : « . . . ولكل شعر أبستيمولوجيّته » .

يجمع النص القرآني والنبي : ليكون رفض شعرية النص الكريم ، توكيدا لكونه موحى به الى محمد ، وليس من صنعه هو بوصفه شاعرا . والمستوى الثاني مستوى ترادف التسمية : الشاعر والساحر والكاهن والمجنون . يقول د . عبد الجبار المطلبي : « النفي المؤكد الشديد لصفة الشعر عن الرسول ، وان القرآن ليس بشعر ، لا يهدف الى الشعر في ذاته ، الا لإزالة ما قد يعلق في الأذهان من ان القرآن الكريم من صنع تلك الأرواح الخبيثة السفلى »[106] .

وهكذا يحرق الدين الاسلامي نسخة الشعر سحرا ، ويطرد (الشعراء) بوصفهم علامة تاريخية تشير الى مجيئهم او مجيء نصوصهم من عالم آخر . بغية عدم اختلاط الأمور : وتجنب احالة الدين من ثم الى هذا

(106) مواقف في الأدب والنقد : 137 .

(العالم) الماورائي . . . ان ما ورائية الدين غير ما ورائية الشعر . . . اما الشعر الباقي الذي لم يشغل نفسه بأصوله السحرية : وصدر عن عقله وعمله (المشروط بالاسلام) : فهو مقبول .

وعلى أية حال كان الطرد هو القاعدة ، وكان القبول هو الاستثناء ، ولسوف يتجه الاستثناء الى تحصين نفسه في اشكالية الشعر ، والاخلاق ، اسلاميا ، حين يبرز « المعنى » في الشعر ، دون غيره ، باعتباره القيمة الكبرى المحصلة في النظرية النقدية العربية .

المعضلة العلمية :

اولا : تبعية الشعر للعلم :

قبل ان يواجه العلم الشعر ، دار على نفسه ، لينفذ من « دائرة المزايا الحسيّة » الى السيطرة الموضوعية ، التي يمارسها على الطبيعة »[107] .

وهكذا حل (الاحتمالي) محل (الحتمي) الذي هيمن على نظرية العلم قديما .

وصار ينظر الى ثورات الفكر العلمي الخصيبة على أنها « أزمات »[108] ، وصار قوام الفكر ذاته ان يفهم المرء أنه لا يفهم : ورفع شعاره : غدا سأعرف . ولم يعد من وجود للحقائق الأولى بل الاخطاء هي الأولى[109] .

كما أن « الجهل لم يعد فراغا معرفيا كما كانت المعرفة التقليدية تقول »[110] .

لقد انقلب العلم على نفسه تماما « فبعد أن كان منصرفا الى تشكيل (العقل) على صورة (العالم) ينصرف اليوم الى بناء (العالم) على صورة (العقل)[111] .

(107) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة الأرض الخراب والشعر العربي المعاصر : 121 .

(108) الفكر العلمي الجديد : 132 .

(109) المصدر السابق : 162 ، 167 .

(110) درس الابستمولوجيا : 25 ، 26 .

(111) الفكر العلمي الجديد : 13 .

لم يعد لجانب التجربة الذاتية دور في ادراك الظاهرة (الظاهرة هي نسيج علاقات) .

« لقد بهرت « الابستمولوجيا الديكارتية بالنور الآتي للكوجيتو، ووثقت في استمرار الأنا، مصدرالحقائق. اما الابستمولوجيا اللاديكارتية فتزيح هذا الجانب »[112] .

« يصبح (الحدس) حاجز تعويق لتقدم المعارف » .

هكذا « أخذت الثقافة العلمية تطفيء الأنوار الوهمية المثالية الساذجة ، وتقضي على الاعتقادات السطحية بوجود نفس ، تنيرها تجربتها الباطنية وحدها »[113] .

ان النصوص آنفة الذكر تنطوي على إشارات تصل الى (الشعر) في نفس الوقت الذي تصل فيه الى العلم القديم : انتهاء التجربة الذاتية ووهم الحدس ، وخرافة التجربة الباطنية ، وانارة النفس من الداخل .



● أليوت : « الشاعر يعمل ما تعمله الطبيعة بقُوَّة التخَيّل » .

ان (رسالة) العلم المعاصر : تخاطب النسخة الأولى من الشعر : في تواري خرافته في عصرنا . فقبل خرافة الشعر ، كفت خرافة الفلسفة الميتافيزيقية ، وخرافة الفكر التقليدي . ان العلم المعاصر « الذي هو حركة انشاء الموضوعية بالتدريج »[114] سيوجد فلسفته ويحدد دائرة تفكيره .

تتميز المعضلة العلمية ، عن المعضلتين الفلسفية والدينية ، بأنها لا تعترف الا بنسخة واحدة من الشعر . هي نسخة الشعر الذي ينتمي الى عصر السحر . ولهذا يحاول العلم أن يؤسس طرد الشاعر من جمهورية الرموز : على قاعدة لا تتضمن استثناء البتة .

ويقدم لنا الناقد الانكليزي أ . أ . ريتشاردز في كتيبه « الشعر والعلم » تصوره عن طبيعة الصراع بين العلم والشعر الآن على النحو الآتي :

ان الفرق لا يكمن بين شاعر وعالم معاصرين : بل بين انسانين منفصلين ، ينتمي كل منهما الى مركب معرفي مغاير للآخر : انسان العلم المعاصر وانسان الشعر . فالشاعر المعاصر منفصل عن ذاته بكونه انسانا ينتمي الى مركب معرفي : ينبذ ما يفعله : وكلما أوغلنا في عصر العلم اغتربنا عن وجودنا السابق وعلى هذا يختفي الشاعر فينا .

يعاني الشاعر ، اذن ، من محنة وجوده في ظل نظام (سيستام) معرفي مغترب عنه . . . على العكس مما كان عليه الحال في العصور الشعرية : كان يتربع على عرش السيستام المعرفي القديم[115] « نبيا »[116] وعبقريا وساحرا . . . الخ .

أما اليوم فليس له الا ان يصقع من الدهشة وهو يحدق في قوس (الأرض) الحي النابض الى يسار سابح

(112) درس الابستمولوجيا : 202 .

(113) المصدر السابق : 27 .

(114) المصدر نفسه : 202 .

(115) ينظر الشعر والعلم : 20 .

(116) الأدب الملتزم : 16 .

الفضاء . . . ثم يقفل التلفزيون ويأخذ (حبة) منومة . . . كي يطرد (خياله) الفقير المقرفص في دماغه ! ويقدم الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي رؤية باشلار للذات العارفة في الابستمولوجيا المعاصرة : « ذات مجهزة ، ترى الى الموضوعات من خلال تاريخ التقنية والنظرية معا . بنية معقدة »[117] .

ان النص الفلسفي الوجيز : « على كل فن ان يصبح علما وعلى كل علم أن يصبح فنا » أصبح نصا سابقا ، ينتمي الى وسائل الشعر والعلم كما كانا يمارسان[118] واما نص اليوم فهو « ليس سوى العلم » .

ماذا يفعل الشعر في حضارة لا تدهور نفسها وانما تدهوره معها ؟ يركض لاهثا وهو يلم ما يرميه العلم المعاصر : كانكاره الجديد للتأمل . . . فيأخذ الشعر على عاتقه الوظيفة التأملية ، ويظفر بموقع صغير للجمالية التي لا تاريخ لها ، وعلى عبارة (ريتشاردز) : « لا يبدأ اللاحق فيها من حيث ينتهي السابق »[119] ترك هذا الموقع العلم قصدا ساخرا منه ومن محتواه الجمالي الذي يثرثر فيه الشاعر ، امتثالا لعادته القديمة في بقاء الطبيعة ماثلة في الشعور والحس ، « الفجر يطلع من البحر »[120] . اما هو - العلم - فيصنع فجره الوحيد الذي لا يوجد أبدا .

ويلاحظ (بول بنيشو) « ان ما يقارب من جميع تنويعات الأدب : هو الاعتناء القليل الذي يبدو انها تبديه في بعض تأويلاتها للدلالة الظاهرة للنصوص . وثانيا ايثارها اللغة المتخصصة . ويتساءل بنيشو : هل يراد بذلك تقليد ما حصل في العلوم الصحيحة ، التي تقع نتائجها الحديثة فعلا على مسافة متزايدة البعد من البداهة الحسية ، وتصاغ بلغة خاصة »[121] ؟

هكذا يتحول (الشعر) الى (ماتي) بائس في ميكانية العلم المعاصر : حيث الانسان « قد اعتاد على حياة معقدة ومتشابكة : الآلة / الهاتف / التلفزيون فعلى الشاعر ان ينظم الشعر من أجل هذا الانسان وبطريقة تلائمه »[122] .

لقد أصيب الفن عامة والشعر خاصة بعقدة العلم : التجديد : والآن « تجري اللغة تعديلات في طابعها لكي تلبي نمو الحاجات او تعقد الأعمال . وتصبح أشد معقولية ، وأقل عاطفية وتعوض المشاعر بالافكار[123]

كما « تقتدي الطليعة الأدبية بالمتقدمين في مجال العلم ، كما هو الحال بالنسبة الى المستقبلية Futurism »[124] التي هي ليست الا « انفصالا كاملا عن الماضي ودعوة الى صور جديدة للموضوعات والأساليب ، لتواكب روح العصر الجديد الناهض ، الذي عرف المكائن والطائرات والمعامل الأوتوماتيكية والسرعة الهائلة »[125] .

كما ان المدرسة الواقعية Réalisme تأثرت بتقدم العلوم ونجاحها في تفسير كثير من الظواهر الكونية الغامضة[126] ودعا مذهب « الكلية Unanisme » الى التعبير عما تستطيع النفس ان تدركه من الواقع تعبيرا لا طلاء فيه ولا تجميل »[127] . وكان شعار المذهب الكلي : « نريد شعرا مباشرا »[128] .

لقد أصبحت أهمية الشعر « تتجلى بما يقدمه للقراء من قدر كبير من المعلومات والمعارف ، بل أهم من ذلك ، بما يبسط لهم من نظريات ، فرغ منها العلم وأثبتها ، ليجعلها مقبولة مألوفة »[129] .

---

(117) الفكر العلمي الجديد : 132 .

(118) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 144 .

(119) مبادىء النقد الأدبي : 118 .

(120) الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 137 .

(121) نقد النقد : 130 .

(122) الفكر العربي المعاصر : منظر الرأي في الشعر عبر التاريخ : 102 .

(123) مبادىء النقد الأدبي : 40 .

(124) مجلة الفكر العربي المعاص : مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 140 .

(125) المصطلح في النقد العربي : 132 .

(126) المصدر السابق : 170 .

(127) دفاع عن الأدب : 12 .

(128) المصدر السابق : 15 .

(129) الأدب بين المادية والمثالية : 7 .

وفي هذا السياق يجعل منظرو الأدب العربي المعاصر الانتماء للعلم (أي علم ؟) معيارا لتكوين قارىء الشعر « أما الشاعر فهو بالضرورة : منخرط في الآفاق التي فتحتها العلوم »[130] .

ان الشعر لا يعود شعرا الا اذا اجتاز المانع العلمي وعلى « العمل التحويلي الثقافي العام (العربي) أن يتجاوز هذا المانع لكي يكون لديناقارىءشعر »[131] .

واقتفاء لأثر مقولة الأستاذ دارسي تومسون التي أفصح عنها في كتابه (النمو والشكل) ، صدر عام 1917 ، « ان تحليلا دقيقا للظواهر الطبيعية عن طريق البحث الفيزياوي او الرياضي ، يجعل جمال هذه الاشكال اكثر وضوحا مما يبدو اول وهلة »[132] يخرج الأستاذ محمود صبري بنظرية فنية هي نظرية « واقعية الكم » وقد انطوى عليها مؤلفه : « واقعية الكم - فن العصر التكنو نووي » :

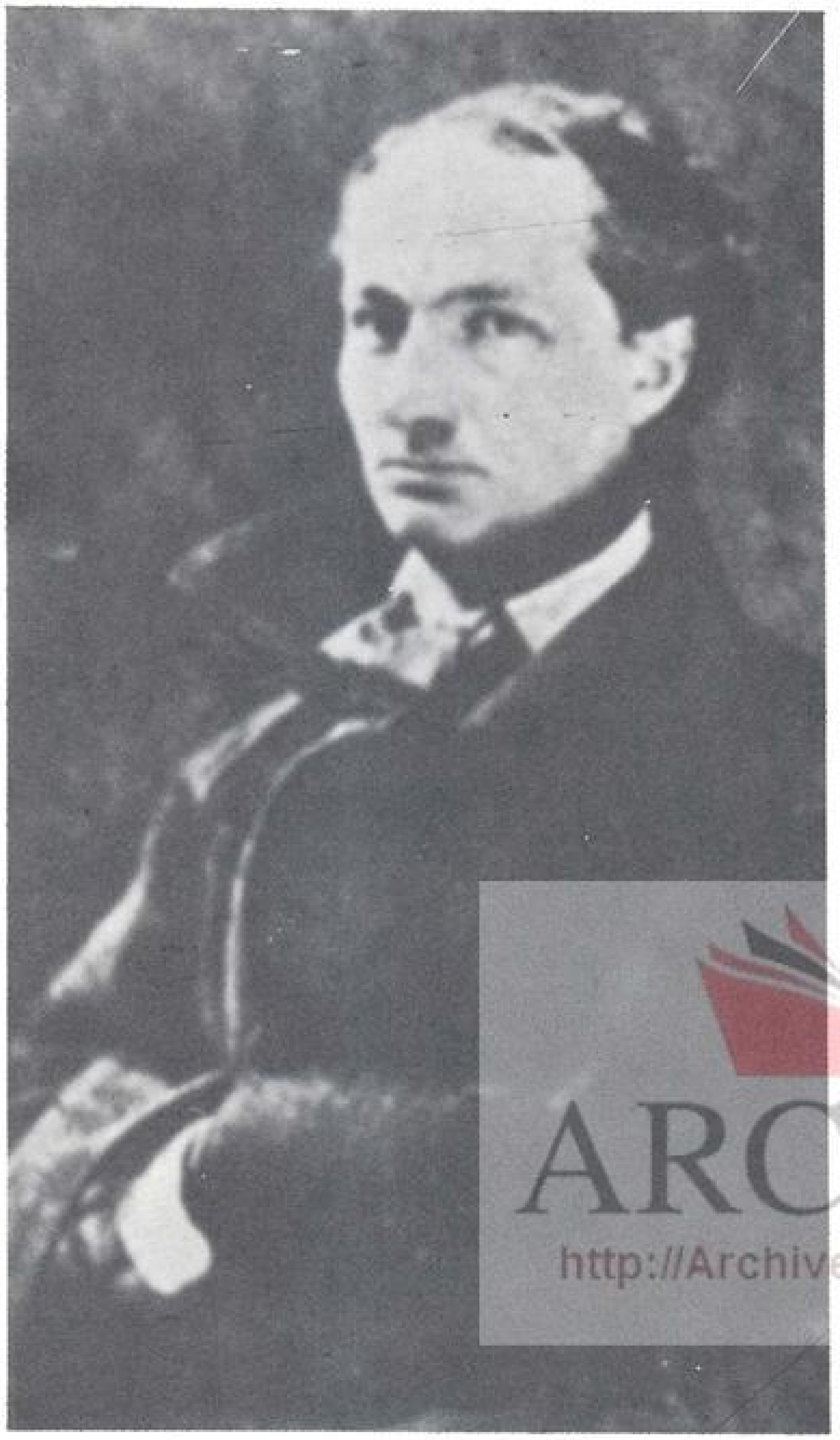
« ان المادة المرئية بالعين المجردة (سقوط الحواس) انما هي فقط احالة اخرى من الظواهر المتعددة الأشكال للحقيقة المادية . المادة هي الطاقة استنادا الى معادلة إينشتاين : الطاقة = (الكتلة × مربع سرعة الضوء) عندئذ ينبغي على الفن أن يستمد وظيفته الجديدة من الحقائق العلمية الجديدة ، وهي : إيصال الحقائق العلمية الجديدة المتعلقة بالطبيعة ، او المادة »[133] .

(130) الثابت والمتحول : 247 .

(131) المصدر السابق : 247 . غير أنّ الحداثة العربية التي تستعير كل مقوماتها (الفكرية والحياتية) من الغرب ، كما يقرّر - أدونيس - تعود من حيث بدأت لتصدر عن جهازها النظري الثابت الذي تعد المثالية نواة مفاهيمه . فشرط الابداع في هذه الحداثة هيمنة الذات العارفة الكاشفة الخالقة ... الخ على العالم . وعلى هذا يبدو ان المنظرين العرب يقيمون في هلوسة : إحناء الرأس للعلم ... و« الغمز عليه » في آن .

(132) بين الفن والعلم : 50 .

(133) في المعنى والرؤيا : 129 . وانظر ما صرح به (بلخانوف) عن وظيفة الأدب الجديدة : مضمون الهامش : 120 . وتوجه الأستاذة بديعة أمين ، التي ناقشت باستضافة هذه المحاولة في كتابها (المعنى والرؤيا / ص 151) نقدا بارعا لها : فهي اي نظرية واقعية الكم قد اخفقت على صعيدي (الفن) الذي انبثقت منه و(العلم) الذي حاولت ان تحاكيه .



● بودلير : « الشعر ، هو هدف الشعر ذاته ، لا غَير » .

المعضلة العلمية

ثانيا : تصالح الشعر مع العلم

يسلب الشاعر الفرنسي الشهير (سان جون بيرس) من (العلم) قدرته على التحكم في العلاقة بينه وبين الشعر ، ومن ثم يسلب منه مقدرته على اقصاء الشعر : ان العلم ذاته يعاني انشطاره : « نرى في الفيزياء مذهبين كبيرين : يقرر احدهما مبدأ نسبية عام ، والآخر : مبدأ كميا للشك والحتمية يحد الى الأبد من دقة القياسات الفيزيائية »[134] .

(134) سان جون بيرس / آنا باز / منفى وقصائد أخرى 129 ، 130 .

وبهذا « لا تقل مغامرة الفكر الشعري في شيء عن الانفتاحات المأسوية للعلم الحديث »[135] .

ويحاول سان جون بيرس من خلال تهدج شعري (وهو شاعر أصلا) أن يصالح بينهما (الحدس يهب لنجدة العقل) في نوع من التعايش المطلوب بين القوة الطاردة ، والجسم المطرود ، فينتهي الى ان تساؤلهما واحد والسر الغامض الذي يتجهان اليه واحد ، كما ان الخيال هو تربة انبثاق العلم (وهو في الأصل تربة انبثاق الشعر) وبهذا كله يمكن عد رؤية العالم « رؤية فنية حقيقية »[136] .

ولسوف نلاحظ ان مديري دفة اشكالية الشعر / العلم بصيغة (العجينة) يلتقطون الحقائق من أحاسيسهم (وهو أمر يرفضه العلم ، أو يرفض أولويته) ويتحدثون كما لو كانوا شعراء ومتصوفة .

ان ما يعتور تفوهاتهم ، هو عدم امتدادها لتتمثل مكونات العجينة كلها : وبعبارة أخرى : يخضعون الفكر الاستدلالي للمح الشعري ، ليقرروا حقائق استدلالية : حين يوردف . أدينغتون F. Eddington المعادلة الهايدرودينامية التي ترشح المراحل الأولى من تكون الأمواج ، ثم قصيدة (بروك) حول رقص الأمواج ، (ذات ليلة من ليالي الشتاء) يعلق : « كم تكون الحياة حقيرة وهزيلة اذا لم نعط العالم الخارجي سوى المعنى ، الذي ينتج عن قياسات آلات الفيزياء أو الرموز الرياضية »[137] .

وهذا ، على وجه التحديد ، ما نعنيه : فالبحث عن معنى خارج الآلة والرمز : لا يمكن أن يحققه انكار عاطفي : لقد أصبح الذكاء العلمي شيئا والحواس « الست المتينة » شيئا آخر ، لأنهما ينتميان الى سستامين معرفيين متضادين .

ان إيقاف الشعر الى جانب العلم بعكازتين يتمثل في محاولة اعطاء الفن ما للعلم : « الفن ليس منعزلا عن السيطرة على الطبيعة من ناحية كونه عامل حفز وتنشيط »[138] .

ويصرح الأستاذ (أدولف رايسر) : « ان هدف كتابه (الفن والعلم) هو جلب الانتباه الى المزايا المشتركة بينهما . . . ان تأصيل المفاهيم العلمية ، يقوم على الاعتقاد بأن دراسة الأشياء الخارجية ، يجب أن تسير جنبا الى جنب مع الدراسة السايكولوجية[139] وكان (غاستون باشلار) يرجع أحد العوائق الابستمولوجية الى ذاتية العالم[139] وهكذا دعا وعيه الحركة التصحيحية التي توجه مفاهيم العلم المعاصر الى الاسهام بالتحليل النفساني في تكوين العقل العلمي[140] .

لكن الدراسات السايكولوجية متعلقة عند باشلار بذاتية العالم أي بعلاقته بموضوعه ، وليس بذات الشاعر التي تسعى ، أصلا ، الى تجاوز حقيقة الموضوع . . . ان خارج الشاعر هو الداخل . . . وداخل العالم هو خارجه : بمعنى ان الشاعر ينتج الخارج على وفق رؤياه . والعالم ينتجه على وفق (موضوعيته » . . . وهكذا ، في ضوء معطيات التصالح ، لا يفيدنا القول « ان الفيزياء الحديثة تكشف عن عوالم جديدة ، وقوانين متشابهة للقوانين التي تحكم الذهن البشري »[141] لأن ذلك سيكون بمثابة دق اسفين في بناء التصالح : وسيكون للعالم لا للشاعر ، لأن الذهن البشري لن يتبادل المواقع ، مع فرض التشابه ، مع تلك العوالم : ليكون هو « موضوعا » وهي « ذاتا » ، بل سيكون هذا التشابه مدعاة الى تحويل (ذات) الانسان الى شيء . . . الى « موضوع » محكوم بقوانينه الموضوعية حسب . ونكون بذلك قد سلبنا جوهر الشعر : الذات . ان من حقنا ، بعد ذلك ، التساؤل عما يعنيه قول أحد المعنيين

(135) المصدر السابق : 129 ، 130 .

(136) المصدر نفسه : 129 .

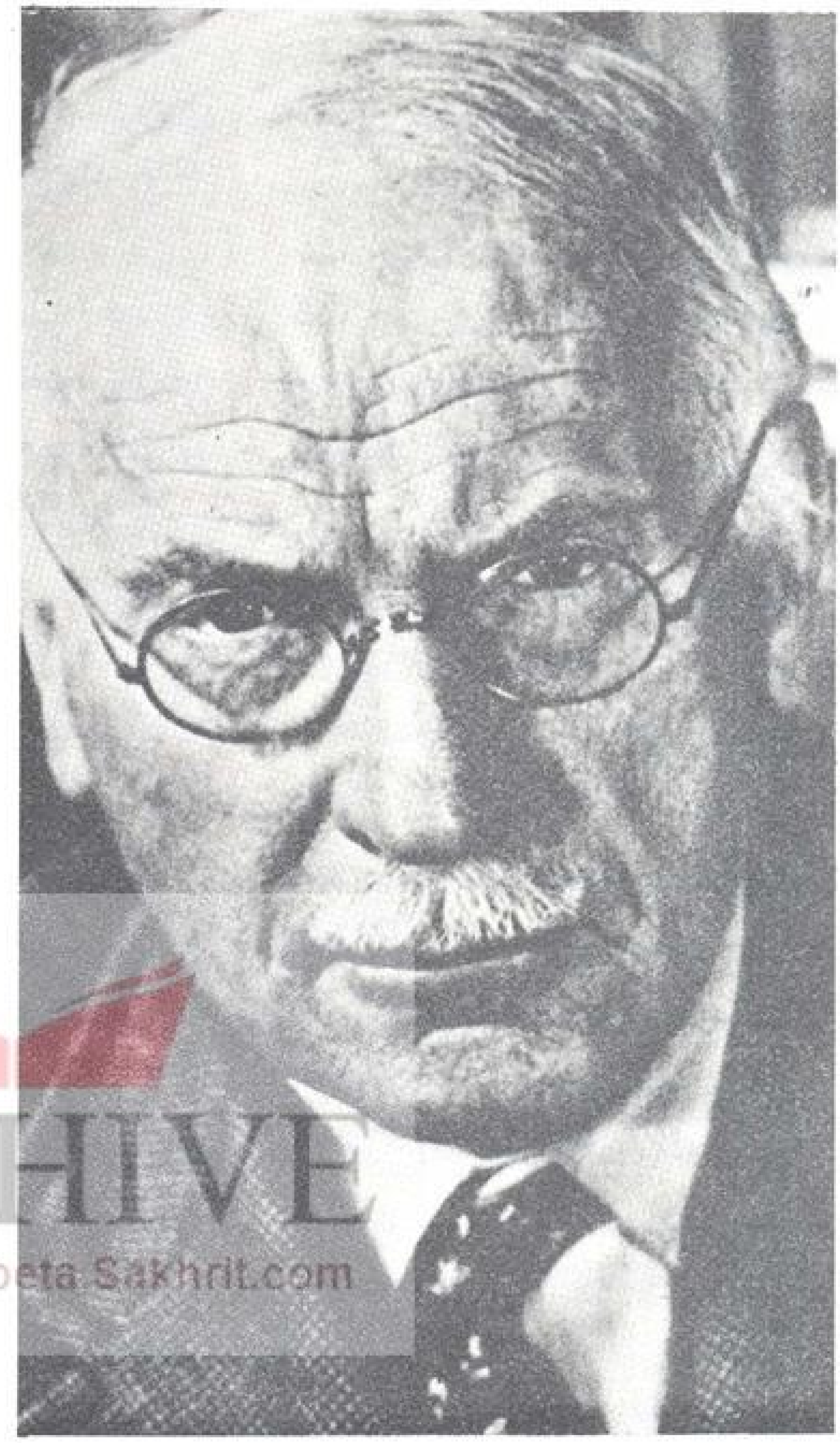
(137) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 142 .

(138) بين الفن والعلم : 12 .

(139) حدس اللحظة : 96 .

(140) المصدر السابق : 96 .

(141) بين الفن والعلم : 78 .



● **كارل يونج** : « الطبيعيّون ، هم وحدهم أصحاب الأصالة في الشعر » !

بالتصالح : « ان العلم النظري ، بأرفع مستوياته التجريدية يقترب من الفن الى درجة الانصهار »[142] هل هو جمال الرياضيات ... الذي عناه إينشتاين في قوله : « لا مكان في العالم لرياضيات قبيحة »[143] لكن إينشتاين كان يؤكد ملاحظة (الصانع) وهي : « ان ما يبدو صحيحا فهو صحيح »[144] . وملاحظة الصانع : ليس

(142) بين الفن والعلم : 12 .

(143) المصدر السابق : 84 .

(144) المصدر نفسه : 84 .

لها دور مؤثر بازاء الحقائق الموضوعية : ولكن لها دور أساس في ما ينتجه الفن وجماليته . قد يكون احساس العالم والشاعر ، بوصفهما انسانين ، متطابقا في لحظات الخلق والاكتشاف : كما يعبر عنه باشلار : « الشعور بالانتعاش المباغت الناجم عن التراكيب المبدعة في الفيزياء الرياضية »[145] . لكن (الشعور) شيء و(الحقيقة) شيء آخر . ان الانصهار حاصل بين ذاتين بشريتين في (لحظة) ، وليس حاصلا بين انتاجهما الذي يسير مفترقا : « احدهما تؤدي فيه العناصر الذاتية دورا مهما وثانيهما تمثل العناصر الموضوعية القابلة لإثبات ذلك الدور فيه »[146] .

يجري بين الآونة والأخرى تنظيم « رسائل » موجهة الى العقل البشري : الغرض منها : خلط العملين العلمي والشعري ... ليس في احساس الذات ... بل في عملية الخلق نفسها : حين يقع (العالم) قبل (عمله) ، وفي اثنائه ، في حالة الخلق المبهم ، التي هي حالة (الشاعر) الاعتيادية ، في أثناء مروره في دائرة السحر : كما تعرض له الكيمياوي كيكول Kekule الذي طور نظرية حلقة البنزين Banzene Ring ولا نريد هنا أن نناقش صحة محتويات الرسائل هذه ... أو زيفها أو

(145) الفكر العلمي الجديد : 173 .

(146) بين الفن والعلم : 19 .

(147) فلسفة العلوم الطبيعية : ص 31 : « كان « كيكول » يحاول ولزمن طويل ومن غير نجاح انيبتكر صيغة بنائية لجزئية البنزين . وفي ليلة من عام 1865 وجد حلا لمشكلته . إذ بينما كان جالسًا امام موقد النار خيل له وهو ينظر إلى اللهب انه يرى الذرات ترقص بحزم شبيهة بالافاعي وفجأة شكلت احدى تلك الافاعي دورانًا من خلال القبض على ذيلها وبعدها دارت بسخرية امامه ... تنبه (كيكول) للأمر لحظة . لقد وقع فجأة على الفكرة المشهورة والمعروفة لتمثيل البنية الجزئية للبنزين بوساطة حلقة سداسية ، امضى ما تبقى من الليل يناقش نتائج فرضيته » ويعلق الأستاذ كارل جي همبل : « اذا كان للفرضيات والنظريات ان تخترع اختراعًا وتقترح بشكل حر في العلم فإنه لا يمكن قبولها وعدها جزءًا من المعرفة العلمية إلا إذا اجتازت فحصًا دقيقًا يشتمل على تدقيق صارم لمضمونات الاختبار المناسبة ، من خلال الملاحظة الدقيقة ومن خلال التجربة » / المصدر السابق 31 / . ويعني ذلك ان (خيال) العالم محكوم عليه بالاستجواب . ومن الأفضل أن نسمّيه « مجرى تفكير » وندع الخيال ملكًا للشاعر وحده .

مبالغتها . . . لكن (القصد) ينهار حين « نعي » أن نظرية الشعر المعاصرة ذاتها : تحاول أن تلغي أحد « المفاهيم » الذي ورثته : في ان الشعر « استرجاع وجداني » وتحل محله « التركيز » كما سنعرض لذلك في (المعضلة الشعرية) .

المعضلة العلمية

ثالثًا : التفاف الشعر على العلم :

يرينا تاريخ البحث في علاقة الشعر بالعلم ، أن كثيرًا من الشعراء والنقاد والمصلحين يتداولون الوجه الثاني من عملة العلم : أعني ما يمكن أن أسميه الآن بحضارة العلم الثانية : حضارة البطالة والشيخوخة والنفايات النووية : وأنماط السلوك الآلي ، ونفعية القرن العشرين . . . أي مجموعة « القيم » المضادة التي تخلفها معامله ونظرياته ، التي تدور عليها فكرة « اليباب » الأليوتية[148] .

ان الطريق يقطع على قلب فكرة (التقدم) فتدرك على أنها جزء من كلية هذا العالم الحالم . لا تعود فكرة التقدم فيما وراء العلم الا « سفرة حلم الى الفردوس المفقود . ان عصور القلق وعدم الاستقرار تقود لخلق منطقة الفضائل الأولى للجمال البدائي »[149] . أما (تقدم) حضارة العلم المعاصر فمعناه عمليا « الفرار من الحاضر الى المستقبل »[150] .

هكذا يتم تمزيق وجه ورقة العلم ، ويبقي على ظهرها : يحرر العلم من عبء انجازاته الهائلة ، وتسلب قوته الفاعلة : ولا يعود الا سلطة تدميرية :

« طابع الآلية هو المسيطر على سلوكنا العام . . . وحين يفقد الانسان انسانيته لا بد أن يعيد النظر من جديد في حضارته : ولا بد أن يثق أن هذا البناء قد بدأ يتداعى ويتساقط »[151] .

ان تعقيدات هذه الحضارة ، « بما تنطوي عليه من عدم كفاية ما وراء طبيعة هي التي تخلق لنا الرعب . ففي هذه الأيام تكون الأشباح ، او ما يضاهيها من الكائنات ، الأقل غموضا ، مما يحتمل أن تجلب (الانتعاش) أو سلامة العقل »[152] .

تعكس السخرية اللاذعة في ملاحظة (الانتعاش بالأشباح) تراجيديا البحث عن الروح في جسد جاف ممدد : « نحن نحيا في عصر حافل بالقلق والتشكيك . . . اننا نسير على غير هدى »[153] ، ولم يستطع « العلم الفيزيائي أن يحقق الانجازات التي تهيء للانسان حياة طبيعية سعيدة »[154] بل انه لم يتركه وشأنه متوجا على العصر الثالث : بعد عصري الآلهة والابطال ، بل قزمه ثم أعلن موته : توارت الذات : وأصبح (الخطاب) هو المتوج على العصر الرابع . ان نظرة البغض التي توجه الى العلم الصحيح تمتد الى كل التفريعات التي تصدر عنه ؛ لقد نظر الى منهج كالبنيوية بكونه « ميثولوجيا مرتبطة بتسلط التكنولوجيا وآلية السلوك . وبكونها تفضل القدم المصطنعة على القدم الحيّة »[155] .

بقيت صرخات التحذير آنفة الذكر ، القائمة في جدول الطبيعة/الصناعة ، معبرا عنها في جدل الهائمة (الروح) / القفص (الجسد) (ليس للعلم روح) ان تأسيس روح كوني شامل جديد من خلال استعادة ميكانيات هذا الروح من الماضي الى الحاضر (لا وجود للمستقبل / العلم وحده يسير الى المستقبل) سيلتقي ، بلا شك ، قصدا اليه ، أو بغير قصد ، بالشعر ،

---

(148) فن الشعر : 114 .

(149) المصطلح في النقد العربي : 35 .

(150) مجلة فصول / مقالة : جماليات القصيدة التقليدية : 59 .

(151) الأسطورة والدراما : 129 .

(152) موسوعة المصطلح النقدي / اللامعقول : 109 .

(153) الموسيقى والحضارة : 9 .

(154) الأسطورة والدراما : 29 .

(155) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة رولان بارت « ومن دلالة اللغة الى دلالة الفرد » : 131 .

بوصفه « استعاضة عن اضمحلال النزعات الروحية في عصرنا »[156] .

وهكذا يتحد الانعاش بالاشباح مع الانعاش بالشعر : وتتأسس جمعيات الطبيعة والنبات والحيوان وتحضير الأرواح والأحزاب الخضراء : على مستوى واحد ، من تأسيس المدارس الشعرية : التي ترتد الى الذات والطبيعة وتستغرق في الحلم .

ان الاعتراض السابق لا يزيح (العلم) (أي انه لا يريد ازاحته فهو أصلا ليس بمقدرته أن يغير الواقع بصرخة او رغبة) من الطريق ، بل يحاول أن يخلخله حتى يسمح للشعر بالنفوذ معه . على هذا النحو يتبنى الناقد الانكليزي ريتشاردز : نظرة العلم السلبي : لاستدعاء الشعر الايجابي : « ان أخطر أنواع العلوم (وهو الوضوح الشامل الذي يشمل العلم) لم يظهر الا في الآونة الأخيرة وربما كان خط هندنبرج الذي تراجع اليه الدفاع عن تقاليدنا نتيجة الغارات التي شنت عليها في القرن الماضي ، سوف ينسف في المستقبل القريب واذا حدث ذلك فسوف تحدث فوضى فعلية ، لم يشهد الانسان نظيرا لها من قبل ... وحينئذ لن يبقى سوى الملاذ الأخير وهو الشعر »[157] ولسوف يستمر الربط بين قيام مدارس شعرية ، ومن ثم مذاهب شعرية : رد فعل له (فوضى العلم) و« الحضارة النخرة »[158] وعدم كفاية الماورائية ، وتحكم (الطواقم) ، والانشغال بالتفاصيل الصغيرة ... الخ .

« وبمجيء الرومانسية بدا الأدب على أنه نوع من مطاردة المطلق . كما نظر الى نتائجه على أنها نوع من الكشف »[159] صار التعبير « ذاتيا مقدسا للبدائية والسذاجة »[160] « مضيفا على العلم مسحة

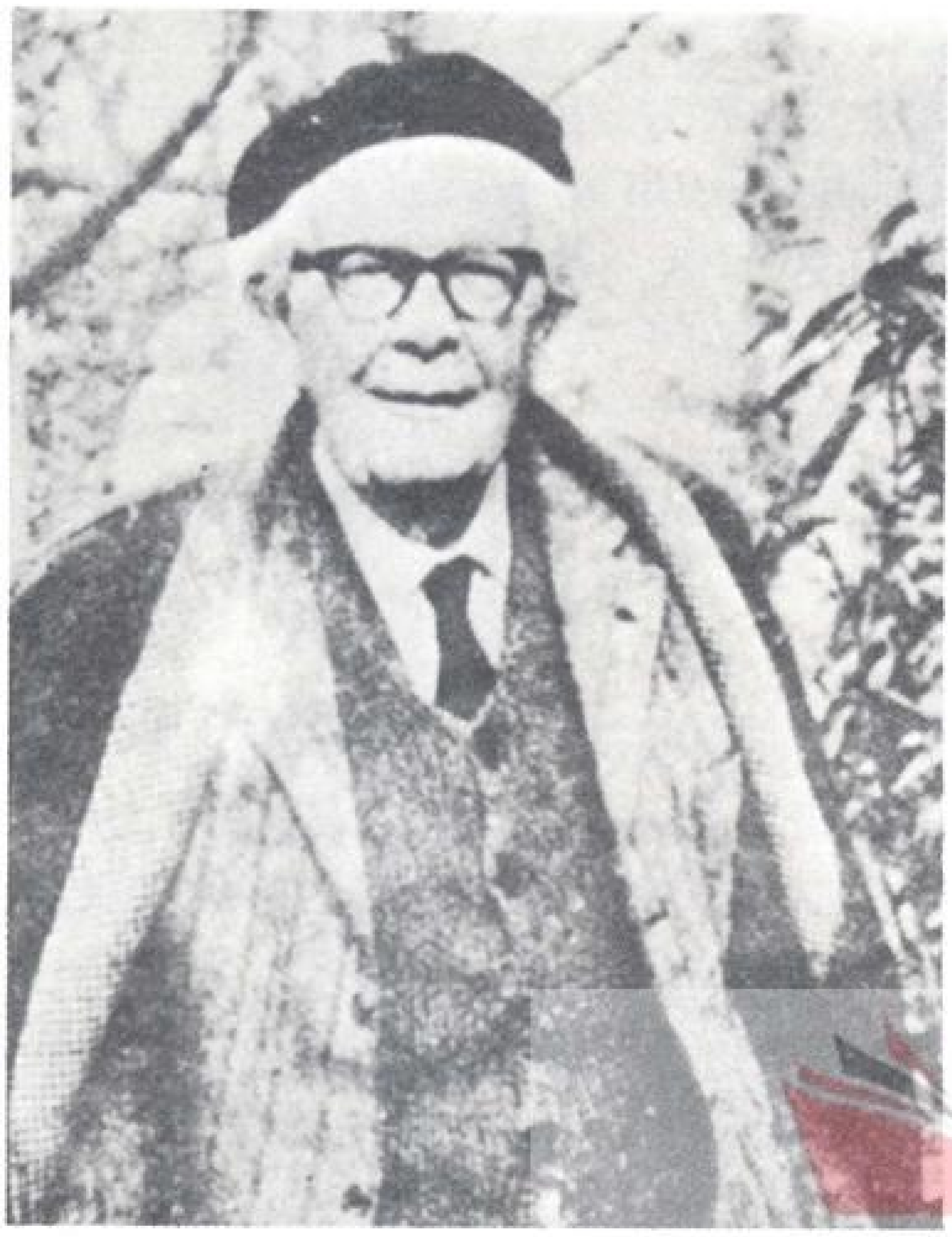
(156) الأسطورة والدراما : 132 .

(157) فائدة الشعر وفائدة النقد : 120 .

(156) فن الشعر : 112 .

(159) فائدة الشعر وفائدة النقد : 124 .

(160) فن الشعر : 139 .



● جان بياجيه : « المعرفة عند الشاعر ، تَوَحّد الذات بالموضوع » .

شعرية »[161] . كما زحف تيار الاتجاه (اللا طبيعي) على (المذهب الطبيعي) في المسرح ، ذلك المذهب المتولد عن « العلم التجريبي » . وصار أهم ما يميز مسرح باريس هو صورته الشاعرية[162] كما يكمن جوهر الابداع في المدرسة التعبيرية Expression في تأكيد روح الانسانية ، بعد أن قتل الابداع جمود العصر المشغول بالمكائن والآلات[163] . ويميز رد الفعل على العلم بين نزعتين في الشعر : نزعة العقل (وهي نزعة زائفة أو طارئة محولة من العلم الى الشعر) ونزعة الروح : « ان الشعر الصادق من نتاج الروح »[164] . وتدور أغلب

(161) مجلة الفكر العربي المعاصر : مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 145 .

(162) الأسطورة والدراما : 38 .

(163) المصطلح في النقد الغربي : 29 .

(164) اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي : 10 .

تعريفات الشعر ووظائفه ، وأزمنة تجاربه ، على تبيان الطاقة الروحية[165] « مقدار كبير من التصوف » على عبارة (ريتشاردز)[166] . للاشارة الى وجود « طاقة » اولا ولتعيين كونها (طاقة) « خيرة » بالنسبة الى (القيمة) . . . بإزاء طاقة المادة « الشريرة » .

وهكذا يجد التصور الميتافيزيقي الأول للشعر : « الشعر . . . الهام من قوى غير منظورة »[167] ذاته في أغلب تعريفات الشعر : المعبر عنه بالنسخة الأولى »[168] : الالهام : نوع من طلب نجدة للعقل الذي أصيب بلذة الفهم المجرد !

يبدو الآن جليا ان الضجة (حول) الروح ليست سوى ذكرى قصية من ذكريات اللاوعي الانفعالي الذي يرفض عبودية (الاقامة) وينزع الى « سفرة حلم ».ان المسألة ليست مفاضلة بين الشعر والعلم ، بل هي نزوع قادم من الكليات العميقة ، لفرض (الذات) الناطقة على الموضوع الابكم . كما يعلمنا ت . س . اليوت : استبدال النظر : « الشعر يجعل الناس يرون العالم ، أو جزءا منه على نحو جديد يتفادى المرئي والمعقول ، ومن ثم العودة الى العالم السفلي . ان الشعر يجعلنا أكثر وعيا بالاحساسات العميقة ، غير الظاهرة ، التي تشكل القاعدة السفلية لوجودنا . ان أرواحنا تحاول باستمرار تفادي أنفسنا »[169] .

ان (الشعر) يتجاوز الخانق بوهم أن « الحياة مبدأ غامض لا يقبل الهبوط الى مستوى القوانين التي ترعى المادة الجامدة »[170] .

ويتحول هذا الوهم ، بفعل التشبث به ، إلى طروحات أيديولوجية ذات نصوص « تتخاصم مع الحضارة »[171] وتخلق نسقها الفكري في وجود « يصبح فيه عالم الاحلام هو عالم الحقيقة » . كما يقرر السورياليون[172] .

هذا التهويل الروحي ، لم يكن من زاوية نظر أخرى ، سوى ارتداد الى طفولة البشرية : الى نبوة الشاعر[173] ارتداد الى سلطة الذات وتسلطها على المعرفة والمعروف : وهذا ايضا نوع من تخفيف وقع الصدمة صدمة المستقبل « التي تتركها الأفكار العلمية في نفوسنا وأفكارنا وعقائدنا . . . ينبغي تخفيف وقع الصدمة . . . »[174] وبالانتعاش بجرعات الشعر ستتحلل خطوط الازمنة في الحلم ؛ يتجاوز الاحساس بالضياع في الحاضر ، وتتجنب الصدمة في المستقبل : وتشبع رغبة الحنين الى الماضي ، الا ان كل ذلك ليس الا وجها آخر من الازمة : يعلق اليوت على خط دفاع هندنبرج الاخلاقي الذي تبناه ريتشاردز[175] (من ماثيو أرنولد) البحث عن الملاذ الأخير في الشعر « لا يعدو ان يكون مظهرا من مظاهر العقل الحديث القادر على أن يفهم كل تطرف : انه خطأ أن تتوقع أن يقدم الشعر انتعاشا جوهريا للانسان »[176] . تلك هي النقطة التي توقف عندها (الشعر) في أثناء محاولته الفاشلة ، الالتفاف على العلم .

المعضلة العلمية

رابعًا : ضرورة العلم وضرورة الشعر :

« لا يجوز للشعر خشية الموت والضياع أن يتحول الى علم »[177] على النحو يبدأ الشعر كطفل مشاكس بعد

(165) انظر : ص 18 من هذا المقال .

(166) مبادي النقد الأدبي : 43 .

(167) الشعراء نقادًا : 20 .

(168) انظر ص : 18 من هذا المقال .

(169) فائدة الشعر وفائدة النقد : 145 .

(170) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 140 .

(171) العبارة مقتبسة من كتاب البنيوية وعلم الاشارة : 105 .

(172) بين العلم والفن : 81 .

(173) الأدب الملتزم : 16 .

(174) التنبؤ العلمي ومستقبل الانسان : 11 .

(175) انظر : فائدة الشعر : 120 .

(156) فائدة الشعر وفائدة النقد : 120 .

(177) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقال : منظر الرأي في الشعر عبر التاريخ : 99 .

سلسلة الانكفاء ، التصالح ، الالتفاف ، في حين « تتحصن المفاهيم الميتافيزيقية بالعلوم كي تضمن لها البقاء »[178] .

طفل مشاكس : « قيمة الشعر للمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ، ومن ميتافيزياء الكينونة . ان هذه القيمة تبصر ما لا يبصره العلم ، وتدرك ما تحاول الفلسفة ادراكه ، ولا تبلغه »[179] .

يعمد الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار) الى تأسيس ضرورة الشعر على غرار ضرورة العلم ، استنادا الى « فلسفته في المخيلة ونظريته في الزمن » : فالمخيلة عنده « ليست بالضرورة ملكة خلق صور ، بل لها قدرة على ادراك علاقات »[180] ومن الأفضل ، وفق ذلك ، أن تتحرر المخيلة من تسميتها أيضا ، بعد أن تحررت من مشارها : لتكون « مجرى تفكير » أو شيئا كمثل ذلك ، حينئذ يصبح العالم والشاعر ضرورتين : أحدهما يدرك العلاقات المجردة بين الظواهر ، والآخر يدرك العلاقات في الواقع الحسي .

أما (الزمن) « فمتعلق بمفهومه للقطيعة الابستيمولوجية . في المعرفة العلمية : سلسلة من اللحظات المنفصلة . . . كما ان الصورة الشعرية التي لا ندركها الا لأنها تمثل قطيعة بالقياس للمعاش »[181] .

فما عده (ريتشاردز) ايذانا بموت الشعر بالانقطاع المعرفي[182] يعده باشلار حياة له . . . لأن نظرية المعرفة عنده تتسع للحسي والمجرد في آن . على الضدّ من ناقد الأدب الذي يجاهر بأحادية المعرفة المعاصرة : في حين لا يرى في الشعر سوى دافع أخلاقي ممزوج بالذات الحالمة : وآخذ في التآكل : لحساب الذات الحاسبة .

ولما كانت نظرية المعرفة عند باشلار « تعني فهم

(178) درس الابيستيمولوجيا : 100 .

(179) الشعر في معركة الوجود : 105 .

(180) حدس اللحظة / توطئة : 5 .

(181) حدس اللحظة : 96 .

(182) انظر : ص : 41 من هذا البحث ، مضمون الهامش : 115 .



● سان جون بيرس : « آن للحدس أن يهب لنجدة العَقْل » .

الذات للموضوع »[183] « لم تعد الموضوعية العلمية هي الحياد وعدم تدخل الذات »[184] .

« وما دام الملاحظ يخلق شيئا مما يلاحظه ، حتى أصبحت (العلاقة) بين الملاحِظ والملاحَظ ، الشيء الوحيد الذي تمكن ملاحظته »[185] انبثقت ضرورة « الذات » وضرورة « الموضوع » ، حتى لا تعود المعرفة الا « حصيلة تفاعل بينهما »[186] .

وذلك هو صلب ما تريد ابستمولوجيا (جان بياجيه) التكوينية قوله ، حين تتفادى اجابة النظريات التقليدية : « يصدر الاطلاع المعرفي عن الموضوعات ، ويأتي من الخارج ليزود الذات بالمعرفة ، كما تجيب النزعة

(183) درس الابيستيمولوجيا : 11 .

(184) المصدر السابق : 40 .

(185) المصدر نفسه : 40 .

(186) نفسه : 60 .

الاختبارية التقليدية ، أو أن الذات العارفة تتوفر منذ البداية على بنيات داخلية تفرضها على (الموضوعات) كما تذهب النزعات القبلية والفطرية »[187] :

عدم اضفاء صفة الموضوعية على الواقع ، بل على اضفاء صفة الموضوعية على التفكير في بحثه الدؤوب على الواقع : ان « الذات » كما يعبر (سارتر) تكشف الكون لكنها لا تنتجه . ان أي تحويل لانظارنا عن (المشهد) سيجعل المشهد منكفئا على ذاته دون شهود في ديمومته المظلمة . . .

ان المشهد ينكفيء على ذاته ، لكن ليس هناك من يعتقد ان المشهد سيتلاشى . اننا نحن الذين تتلاشى »[188] وهكذا تعمل العلاقة بين « الذات » و« الموضوع » بيقينين متقابلين : اليقين الداخلي (الكاشف) واليقين الخارجي (المكشوف) الا أن المكشوف موجود رغم كاشفه . أنا لا أساسي بالنسبة الى الشيء المكشوف[189] .

ان التصورات آنفة الذكر ، تهيء للعلم والشعر أن يعلنا أنهما « وسيلتا مقاربة ؛ تجدان كامل تعليلهما الابستمولوجي وسط العالم نفسه »[190] أو كلاهما « وسيلة تمكن المجهود البشري من الاستمرار »[191] على ان درجة الضرورة للشعر (كما هي للعلم دائما) تبدأ حين تتحول ، كما تلح علينا موضوعية العلم من تدخل الذات ونشاطاتها (طورا حاسبة وطورا حالمة) وننتقل الى المحيط الخارجي « وسنجد أن تركيب الآثار المعقدة واجد ضمانه في تركيب الاحساس : وهكذا لا تعود التكاملية بين العلم والشعر تتدخل على مستوى نشاطات الذات ، بل يوضحها الكون نفسه في التناسقات الداخلية (حيث الكون فيزيائيا) واللاتناسقات السطحية (حيث الكون شاعرا) »[192] .

وهكذا تفيد ضرورتا العلم والشعر من « الضرورة » التي تقدمها الابستمولوجيات الانقطاعية (عند باشلار) والتكوينية (عند بياجيه) والموضوعية (عند لكون) لاقامة سلسلة من المميزات اللاتوافقية :

● تستقل فيها الأقاويل العلمية (البرهانية) على الأقاويل الشعرية (التخييلية) كما هي عبارة حازم القرطاجني[193] .

● يفترق الشعر عن العلم في طبيعة الصيرورة التاريخية . في العلم هناك « تقدم » أما في الفن فـ « تغير » في المودات الشائعة »[194] .

● يفترق الشعر عن العلم في طبيعة اللغة : وهو أهم ملمح تفريق عند « ريتشاردز » : ما يسميه اللغة الانفعالية الأدبية (التي هي الأصل) والكتابة التقريرية التحليلية العلمية (المتطورة عن الأصل)، في اللغة الانفعالية يؤدي الاثر الحسي ، أو الشكلي دورًا كبيرًا ، في حين يتلاشى في اللغة العلمية[195] لتقفز بدلا منه لغة مجردة ، كمية وميكانيكية[196] ويرى « أن ما حاولته نظرية (المشترك) المخيلة الحدسية بين الشعر والعلم ، من اثبات قيمتها ، لم يلاق نجاحا ، وهذا ما يدفعنا الى التسليم بوجود لغتين منفصلتين »[197] .

● وثمة افتراق يتعلق بغرض كل منهما : « للعلم غرض خارج اطاره النظري (العلوم التطبيقية) . أما الفن فغرضه ذاتي جمالي كامن في طبيعته »[198] .

(187) درس الابيستيمولوجيا : 56 .

(188) الأدب الملتزم : لماذا نكتب : 80 .

(189) المصدر السابق : 81 .

(190) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 142 .

(191) مبادىء النقد الأدبي : 31 .

(192) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 142 .

(193) مفهوم الشعر : 332 .

(194) مبادىء النقد الأدبي 170 وقد لاحظنا ان غاستون باشلار يدحض هذه النقطة ويرى انهما يشتركان بتمثلهما للانقطاعات الزمنية .

(195) مبادىء النقد الأدبي : 189 .

(196) مجلة النقد العربي المعاصر / مقالة اللغة الشعرية واللغة العلمية : 140 .

(197) المصدر السابق : 139 .

(198) بين الفن والعلم / المقدمة / .

● كما يفترق الشعر (الأدب) عن العلم في إطار العمل : في العلم : « التجربة الصعبة والاستنتاج المجرد ومحدودية الدائرة البشرية فيه (الاستغناء عن موافقة غير المتخصصين) أما الأدب فالتجربة ذاتية والدائرة البشرية عامة (المشاطرون كثر) وهو يشكل جزءًا من العلاقات العادية للانسانية »[199] .

● والافتراق الأخير ما يمكن ان نسميه بالمميز التشريحي . . . كما يفصله لنا الدكتور نوري جعفر[200] : ان فسلجة الدماغ وتشريح المخ تحيل الى منطقتين أو مركزين : يعد احدهما الأساس للعمل الفني ويعد الثاني الأساس للعلم : « ان المناطق المخية الحسية الثلاثية (التي تقع خلاياها العصبية في الطبقة المخية الأولى العليا) هي الأساس الجسمي (المخي) للعمل الفني . أما المناطق المخية الثلاث الجبهية (وتقع في نفس موقع المناطق الحسية) فهي الأساس الجسمي الدماغي للتفكير العلمي النظري[201] .

وهكذا لا يعود للعلم والشعر سوى ان يكون أحدهما قسيما للآخر ، في موقعين معرفيين مختلفين (أولوية الحدث في الشعر ولا أولويته في العلم)[202] يتبادلان الابتسامة أو الاتهام من هناك كـ « الخوين عدوين » لنجعل (الشعر) يخرج فائزا في لعبة محو وجوده ، التي لا يفضل عليها ان يتحول الى علم : كما افتتحنا هذه النقطة :

« لا يجوز للشعر خشية الموت والضياع أن يتحول الى علم » .

المعضلة الشعريّة :

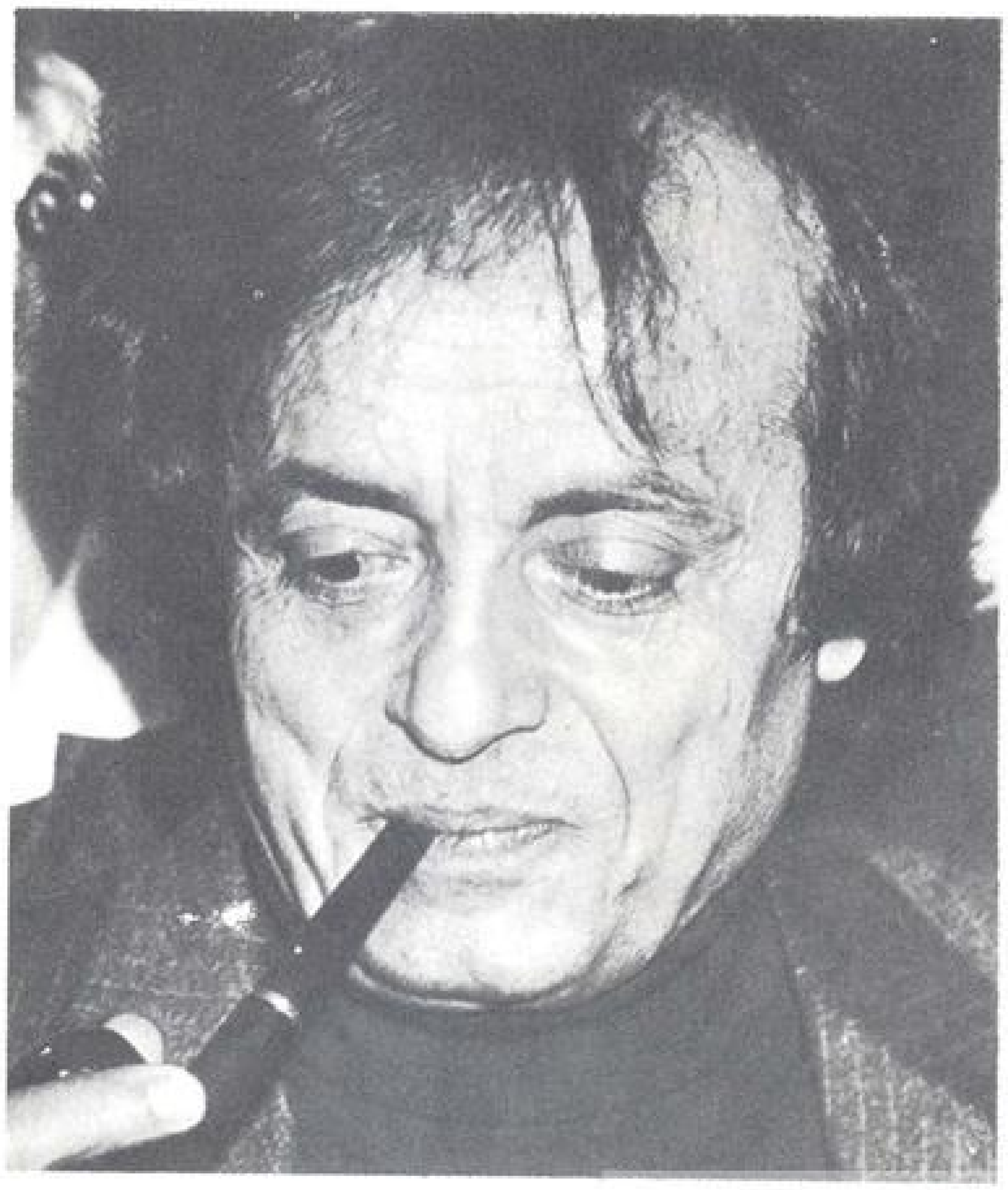
يوجد الشعر في النظرية النقدية : أي باعتباره جهازا

(199) نقد النقد / رأي بول بنيشو : 142 .

(200) الذي ينسب لنفسه اكتشاف هذا المميّز .

(201) الأصالة في مجال العلم والفن : 28 فما بعدها . وسوف نمس هذه النقطة في بحث (المعضلة الشعرية) .

(202) درس الأبيستيمولوجيا : 26 .



● أدونيس : « الشاعر ، مَنْ أصبح نَفْسه يمارس خلق العَالم » .

من المفاهيم الجمالية المجردة . أما التجربة الشعرية : فهي ليست سوى قصيدة منجزة . . . ما الشعر وما التجربة الشعرية : سوى « وهم » النظرية التي لا تكتمل أبدا ، بفحواها الجمالي المتغير أبدا و« وهم » الزمن الذاتي الذي لا تمكن السيطرة عليه أبدا : علامة الشعر الوحيدة : هي : القصيدة تلك « التجربة المحسوسة »[203] . الأساس في العمل الشعري ، اذن ، ليس بكيفية « تمثيل الشاعر رموزه الداخلية بل بتحققها على شكل صور مرئية »[204] .

ان تمثيل الرموز الداخلية انما هو جزء من التجربة الشعورية للشاعر ، من كلياته العميقة ، ولحظات اختزانه ، في مستودع الذاكرة ، « منبهات » دون أخرى . وليس لنا ان نحن حاولنا تبيان العمليات الخفية

(203) مبادىء النقد الأدبي : 126 .

(204) بين الفن والعلم : 22 .

الباطنية التي تدور في ذهن الفنان استنادا الى (نتاجه) ، ليس لنا سوى الخطأ الجسيم .

ان النقاد النفسيين (كما يرى ريتشاردز) « هم نقاد فاشلون بشكل يسترعي الانتباه »[205] .

ان « فعل الابداع سيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشري »[206] .

وهكذا تستدرك المناهج البنيوية والشكلانية والسيمولوجية على نهج التحليل النفسي . . . في كون النتاج الفني ليس تجربة الفنان الذهنية (فهذا أمر والقصيدة أمر) أو كما يقول « اليوت » : « حين تصبح التجربة قصيدة تكون شيئا مختلفا عن التجربة الأصلية ، وحينئذ يصعب التعرف عليها »[207] بل النتاج هو بعد انتاجه ، الحقيقة الوحيدة التي تبقى من هذه التجربة على شكل مستويات لغوية : في علاقات صاعدة وهابطة : تنتهي الى خلق قواعدها الداخلية .

وعلى هذا نقترب من مغزى عبارة الناقد « ريتشاردز » عن النقاد النفسيين : بل رأس مدرسة التحليل النفسي العالم سيجموند فرويد يشير إلى المغزى ذاته : « لا يستطيع التحليل النفسي أن يدرس الانسان من حيث هو فنان ، بل من حيث هو انسان »[208] .

وهكذا نصل اينما سرنا الى حقيقة العمل الشعري الوحيدة : « القصيدة » . . . لنصل بعد ذلك الى التسليم بأن معضلة الشعر الداخلية تتركز في الخطاب الشعري ، وليس فيما حوله من مدركات جمالية لا تنبني ، ومدركات مرجعية لا معنى شعري لها :

« المتلقي » هو نواة « شعرية » الخطاب،ان « الشعر » يبدو كما لو أنه سلسلة من الاحالات على الآخر ، حتى يغدو البحث في استجابة القاريء : هو العمل : (المؤلف يتحول الى قاريء) : « بمرور الوقت يصبح (الشاعر) مجرد (قاريء) لاعماله الخاصة »[209] وعندئذ تبرز لنا اشكالية الشعر : القاريء ! والقاريء « ليس بريئا »[210] وليس واحدا ، انه سلسلة من « المستويات » تنزلق في جريان تاريخي لا يتوقف : ثقافي وذهني وسايكولوجي وطبقي . . . الخ .

فحين يرى « الشكلانيون » أن « مدة الادراك » هي صلب عملية الاستجابة لدى المتلقي فان منطقهم لسليم في جانب كبير منه : « ان غاية صيرورة الادراك في الفن قائمة في هذه الصيرورة ذاتها التي تنبغي اطالتها »[211] غير أن مدة الادراك ليست متفاوتة بل متغايرة : فكيف نستطيع تحديد « مدة » كالهواء ، تفلت من بين أصابعنا ؟

كيف نستطيع تدجين « استجابة المتلقي » ؟ ذلك « الكائن » المعاصر الذي تلقى القصيدة « فيه » وليس عليه ؟

وهو « المتلقي » يتمرد في كينونته على هذا التدجين ؟ ان (الانطباع) الذي تتركه القصيدة في المتلقي يعمل على تركيب اشاراتها ، في الوقت الذي يسعى عقله الى تحليلها : ان القصيدة حركة تركيب وتحليل لا تقبل « التموضع » .

أيوجد مكان في تلقي الشعر للذكاء وتشنج عضلات الدماغ ؟ فاذا كانت هناك مراكز في المخ لانتاج الفن والعلم كلا على حدة[212] ، فهل هناك ما يقابلها في مخ المتلقي ؟ الجواب : كلا . « لان من شأن (هذه الأمور) أن تعرقل اشارة القاريء واستجابته للشعر »[213] .

ان معضلة (القاريء) تحمل شاعرا وناقدا مشهورا

---

(205) مباديء النقد الأدبي : 55 .

(206) الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة : 20 .

(207) فائدة الشعر وفائدة النقد : 132 .

(208) الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة : 20 .

(209) فائدة الشعر وفائدة النقد : 125 .

(210) البنيوية وعلم الاشارة : 98 .

(211) نقد النقد : 34 .

(212) انظر : افتراضات د . نوري جعفر بشأن فسلجة ـ المخ وتشريح الدماغ .

(213) اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي : 10 .

هو ت . س . اليوت الى اعتناق نظرية (مستويات القاريء) :

فإذا كان يفحص (الخطاب الشعري) من وجهة نظر المتلقي رأى في (المسرح الشعري) أهم وسيلة قادرة على تعيين متلقيها ، فذهب الى تقطيع « وحدة الذهن » الى أجزاء . . . كي يأخذ كل جزء مقترح فائدته التي تلائمه : (مثلما نفعل بنظام الحصص) :

المراجع البسيط	وله	العقدة
المثقف ثقافة أدبية	وله	الكلمات والجمل
المثقف ثقافة موسيقية	وله	الايقاع
ذو الحساسية العالية والفهم	وله	المعنى المتدرج[214]

غير أن اليوت يعترف بصعوبة تحويل العمل الفني الى أجزاء في لحظة واحدة : « لأن جميع العناصر تعمل في أحاسيس المشاهد في وقت واحد »[215] .

وهكذا نصل ، من حيث شئنا أو أبينا الى نظرية « القاريء الكبير » Super-Reader في منهج التحليل البنيوي ، لا لكي نعتنقها ، بل لكي نسلم بأنها اقترحت أحد الحلول الأساسية لازمة الخطاب الشعري .

منذ ملاحظات اللغوي السويسري الشهير فردينان دي سوسير في الصوت والفكرة (الدال والمدلول) وعدم امكان تحليل أي منهما إلى شيء آخر ، ونظرية الشعر تدور عليهما بأسماء أخرى : الذات والموضوع ، الفرد والمجتمع ، الغياب والحضور ، الشكل والمضمون ، الداخل والخارج ، التوصيف والتركيب ، الرصف والانبناء . . . الخ .

لقد أوضح (سوسير) أن الكلام البشري عبارة عن « مطابقة بين الصوت والفكرة اذ يشكلان وحدة مركبة فيزيولوجية ذهنية »[216] .

(214) فائدة الشعر وفائدة النقد : 145 .

(215) فائدة الشعر وفائدة النقد : 145 .

(216) دروس في الألسنية العامة : 28 .

فـ « العلاقة » إذن هي جوهر (اللغة) : فلا فكر بدون صوت ، ولا صوت بدون فكر : لقد فتحت لنا ألسنية سوسير «بوّابة» جديدة في مجال الشعر : التي كانت نواتها الأساسية « المعنى » تارة أو (الشكل) تارة أخرى ، أو (المعنى والشكل) تارة ثالثة (باعتبار الشكل حاملا والمعنى محمولا) ، وخرجنا الى فناء المعنى والشكل في « العلاقة » .

ان العلاقة بين الدال والمدلول هي التي تولد المعنى ، وليس أي عالم حقيقي خلفها تشير إليه كما يقرر (غريماس)[217] .

وهكذا تحقق لدينا (شكل) صياغة ، و(معنى) خارج و(شكل ومعنى) و(علاقة) . في المعنى : تصير غائية القصيدة في الخارج حيث يطلق الحامل محتواه . . . ويتفتت . . . يفنى . . . ويبقى (المعنى) وحده مهيمنا : وبعبارة الجاحظ الشهيرة : « الالفاظ خدم المعاني » : تعلن الوظيفة الاجتماعية للأدب ها هنا عن نفسها بحرية تامة : سواء أكانت متجهة الى (الفرد) أو الى (الزمر) وتعلن اشكالية الوجود عن نفسها بحرية تامة أيضا : سواء أكانت متجهة الى الغصة الكيانية ، أو الانسجام مع الكون . . . وبهذا « لا يمكن ان يوصف أي موضوع من موضوعات الحياة بأنه غير شعري »[218]

في النسخة (الاجتماعية) من الشعر لا تعود اللغة شيئا سوى (المعنى) : تنزل لغة الشعر ليكون بينها وبين لغة الحديث (اليومي) شركة[219].أمّا في الشكل : فتتحول غائية القصيدة الى لاغائية القصيدة : تهيمن نظرية المجال الفيزيائي على الشعر « كل ما هو فيزيائي

(217) البنيوية وعلم الاشارة : 110 .

(218) فائدة الشعر وفائدة النقد : 11 .

(219) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة الأرض الخراب والشعر العربي المعاصر : 116 .

يلعب الدور الأول : الثقل / الكثافة / الصورة / الورق / أثر الحبر »[220] . تصبح اللغة الشعرية في هذه النسخة لغة مختزلة الى ماديتها حسب ذاتية الغائية ، ترفض المعنى[220] في هذه النسخة « تعوض خسارة الوظيفة بزيادة الانتظام الداخلي »[221] .

يشرح لنا أحد رؤوس المدرسة الشكلانية ، الأستاذ « جاكوبسن » قصور (العلاقة) بين الصوت والمعنى ، بقوله « ان العلاقة الأوتوماتيكية بين الكلمات والاشياء ، مفسدة للطرفين ، لأنها لا تيسر الا العقلنة ، وان القطيعة مع الأوتوماتيكية ، وحدها تتيح كسبا على المستويين : اننا ندرك الكلمات كلمات ، وندرك الأشياء كما هي عليه ، خارج أية تسمية »[222] .

تنكب هذه النسخة على البحث عن (شعرية) الشعر ، في بقاء النوع بإزاء النثر : « ليست القصيدة نافذة يطل منها القاريء الى موضوع القصيدة »[223] .

ان النثر يبدي محتواه . أما الشعر فمثل لباس الجسم يبديه ويخفيه[224] وها هنا يصدق قول (بودلير) : « الشعر هو هدف الشعر »[225] يتساءل (تودروف) : « ألا يعد اختزال اللغة الى موضوع فيزيائي طمسا لسمتها الأساسية باعتبارها صوتا ومعنى ، حضورا وغيابا . . . لماذا نحصر انتباهنا بما ليس الا ضجة حسب ؟ او كما يقول (سارتر) : « لكل كتابة معنى . . . ان لا مسؤولية الشاعر خرافة . . . »[226] .

ويرى (ريتشاردز) أن اعتبار الفن « فردوسا خصوصيا » ، ينعم به الجماليون انما هو عقبة كأداة في سبيل دراسة (قيمة) الفنون . ان تصور (الفن) فضيلة صوفية مكتنزة بالأسرار والالغاز (وهم) يجب التخلص منه »[227] .

ان ما يهمنا في هذا السياق هو عبارة « يجب التخلص منها » باعتبارها تعبير نسخة (المعنى) وعبارة (مفسدة) في تعليق الأستاذ جاكوبسن على علاقة الشكل والمضمون ، باعتبارها تعبير نسخة (اللامعنى) : فكأننا نعثر على ضالتنا في حرق نسخ الشعر بوساطة نسخ شعر أخرى .

ان مأساة حرق النسخ بالنسخ ، او المعضلة الشعرية الداخلية تتموضع في سؤال اليوت الحائر : « هل يوجد شيء اسمه الشعر كله »[228] ؟

أما إجابة اليوت : فهي تعبر عن حيرة أخرى : « الشعر كله الذي كتب بطريقة النظم (الشكل إناء المضمون) واعتبره عدد كاف من العقول الممتازة بأنه شعر »[229] .

وعلى وفق تلك الإجابة : ينبغي أن نعين العدد الكافي ، ونحدد العقول الممتازة : ونضمن عرض النسخ الشعرية عليهم حتى يمكن أن نحصل على كلية شعرية ؟ ان هذا لمستحيل . بعد صفحات معدودات يتخلى (اليوت) عن فكرة العدد الكافي من العقول الممتازة : « لا يبدو أن هنالك شيئا يجمع بين أنواع الشعر سوى النظم الشعري »[230] .

والنظم الشعري هو تسمية أخرى لنظرية (الصياغة) في النقد العربي التقليدي !!

والسؤال : ما النظم الشعري : الفيزياء أم المعنى ؟

د . مالك يوسف المطلبي

(220) نقد النقد : 33 .
(220) نقد النقد : 24 .
(221) المصدر السابق : 29 .
(222) المصدر نفسه : 33 .
(223) البنيوية وعلم الاشارة : 59 .
(224) نقد النقد : 123 .
(225) مجلة الفكر العربي المعاصر / مقالة منظر الرأي في الشعر عبر التاريخ : 99 .
(226) الأدب الملتزم : 16 .
(227) مبادىء النقد الأدبي : 55 .
(228) فائدة الشعر وفائدة النقد : 125 .
(229) المصدر السابق : 134 .

مصادر المقال ومراجعه

1 ـ القرآن الكريم .
1 ـ الأدب بين المادية والمثالية ، تجليف ج . ف . بلخانوف ، ترجمة حامد احمد حمداي . مكتبة المعارف ط 1 ، بيروت 1956 .
2 ـ الأدب الملتزم ، جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الآداب ـ ط 1 ، بيروت 1965 .
3 ـ الأسس النفسيّة للإبداع الفني في الشعر خاصة ، تأليف مصطفى سويف . دار المعارف بمصر ـ القاهرة 1951 .
4 ـ الأسطورة والدّراما ، تأليف : سعد عبد العزيز . مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة 1966 .
5 ـ الأسطورة والمعنى ، كلود ليفي شتراوس ، ترجمة د . شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط 1 ، بغداد 1986 .
6 ـ الأصالة في مجال العلم والفن ، تأليف د . نوري جعفر دار الرشيد للنشر . بغداد 1979 .
7 ـ البنيوية وعلم الاشارة ، تأليف : ترنس هوكز ترجمة : مجيد الماشطة . دار الشؤون الثقافية العامة . ط 1 . بغداد 1986 .
8 ـ بين الفن والعلم ، تأليف دولف رايسر ، ترجمة د . سلمان الواسطي . دار المأمون للترجمة والنشر . بغداد 1986 .
9 ـ اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي ، تأليف ، ف . ر . ليغز ، ترجمة عبد الستار جواد . منشورات وزارة الإعلام ، بغداد 1977 .
10 ـ التعريفات ، لعلي بن محمد الشريف الجرجاني ، مكتبة لبنان ، بيروت 1985 .
11 ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الانسان ، تأليف د . عبد المحسن صالح . سلسلة عالم المعرفة . ط 2 ، الكويت 1984 .
12 ـ الثابت والمتحول ، (ثلاثة مجلدات) دار العودة 9 ظ 1 ، بيروت 1987 .
13 ـ جمهورية افلاطون ، ترجمة الشيخ حنا خباز ، المطبعة العصرية . ط 3 ، القاهرة : د . ت .
14 ـ حدس اللحظة ، تأليف غاستون باشلار ، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد 1986 .
15 ـ درس الابيستيمولوجيا ، تأليف عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت . دار الشؤون الثقافية العامة . ط 2 ، بغداد 1986 .
16 ـ دروس في الألسنية العامة ، تعريب صالح القرماوي وآخرين ، الدار العربية للكتاب . طرابلس 1985 .
17 ـ دفاع عن الأدب ، جورج ديهاميل ، ترجمة د . محمد مندور . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة : د . ت .
18 ـ سان جون بيرس ، آنا باز / منفى وقصائد اخرى ، ترجمة وتقديم علي اللواتي . المطبعة العربية التونسية ـ الدار العربية للكتاب ـ بنعروس 1985 .
19 ـ الشعر في معركة الوجود / نقد ، مختلفون ـ دار مجلة شعر ، بيروت 1960 .
20 ـ الشعراء نقادا ، تأليف د . عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة . ط 1 ، بغداد 1986 .
21 ـ الشّعر والعلم ، تأليف إ . إ . ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة 1961 .
22 ـ فائدة الشعر وفائدة النقد ، ت . س . إليوت ، ترجمة د . لويس عوض ، دار القلم . ط 1 ، بيروت 1982 .
23 ـ الفكر العلمي الجديد ، غاستون باشلار : ترجمة د . عادل العوا . منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي دمشق 1969 .
24 ـ فلسفة العلوم الطبيعيّة ، تأليف كارل جي ـ همبل ترجمة سامر عبد الجبار المطلبي . دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1986 .
25 ـ فن الشّعر ، تأليف د . إحسان عباس . دار الثقافة . ط 6 . بيروت 1979 .
26 ـ فن الشّعر لأرسطو طاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الثقافة ـ ط 2 . بيروت 1973 .
27 ـ في المعنى والرؤيا ، تأليف بديعة أمين ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1979 .
28 ـ اللامعقول / موسوعة المصطلح النقدي ، تأليف آرنولد ب . هنجلف ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة . دار الرشيد للنشر ، بغداد 1979 .
29 ـ ما هي نظرية النسبيّة ، تأليف ليف لا نداو ويوري رومر . دار مير للطباعة والنشر ـ موسكو د . ت .
30 ـ مبادىء النقد الأدبي ، إ . إ . ريشاردز ، ترجمة د . مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . القاهرة 1961 .
31 ـ محاولة في أصل اللغات ، جان جاك روسو . تعريب محمد محجوب . دار الشؤون الثقافية . بغداد 1986 .
32 ـ المصطلح في الأدب الغربي ، تأليف د . ناصر الحاني ، منشورات دار المكتبة العصرية ـ بيروت 1968 .
33 ـ مفهوم الشعر ، تأليف د . جابر عصفور المركز العربي للثقافة والعلوم 1982 .
34 ـ مقالات في الإناسة ، كلود ليفي شتراوس ، ترجمة د . حسن قبيس . دار التنوير . ط 1 ، بيروت 1983 .
35 ـ مواقف في الأدب والنقد ، تأليف د . عبد الجبار المطلبي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1980 .
36 ـ الموسيقى والحضارة ، تأليف هوجو لايختنتريت ، ترجمة احمد حمدي محمود . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر . القاهرة 1964 .
37 ـ نظرية العلم الأرسطية ، تأليف دكتور مصطفى النشّار ، دار المعارف ـ ط 1 ، القاهرة 1986 .
38 ـ نقد النقد ، تزفيتان تودوروف . ترجمة د . سامي سويدان . دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط 2 ، بغداد 1986 .

المجـلات :

1 ـ مجلة فصول ، العدد الخاص بـ « تراثنا النقدي » الجزء الثاني / المجلد السادس / العدد الثاني / كانون الثاني / شباط / آذار 1986 .
رئيس التحرير : د . عزالدين اسماعيل .
2 ـ مجلة الفكر العربي المعاصر . العدد 10 شباط / 1981 /
رئيس التحرير مطاع صفدي .

قصائد اليوم

شعر فاروق سلوم

بغداد



شعر

شعر

1

من صنع الأزرقْ
من علّق فوْق القبّة شكل هلالْ
من طوّف أوّل زوْرق ؟

2

وحدي في الغابهْ
وعليك الليلة قلبي
يغلق أبوابهْ
نجماً وسحابهْ
وجهان معاً
في ليلٍ أنكر أصحابهْ.

3

ان كلّ الطيور التي في يدي
أطلقتها يدي
غير أنّك طيْرٌ
وحيكُ من الجمرِ
خطّ على كبدي.

4

أمس كنا معًا
حالتين على الطّاولة
المسَاء أبَاح لنا أوّلَه
وأبَاح لنا الآن ان نغفله
وكنا معًا حالتين اثنتين
على الطّاولة
زمن ضائع يتوهّج بالأسئلة
وهوًى جارح ...
يتسَاءل من أبّلَه .

5

عندمَا يرتدي المسَاء ثيابه
تسقط الشمسُ في مدار الكآبه
ثم تأتي النّجُومُ
كي تلوّز بابَهْ

6

كنَّا نسهرُ في مَقهى

تغلق قبل العسس الجوّالين
وكان الصمتُ صديقْ
لكن كبّلنا العمرُ،
بأفكار ووساوس،
صرنا نختار محاججة الليل بسلوىً
كل ينهار، ويقفز على الحيطان
نساوي ما نملك
من أحْزان.

7

خذي راحتي..
أنا الآن منشغل ووحيد

8

حمل النّهر فكرته ومضى
كان قد خبأ الجملة العاجله
وهو يلمحنا خائبين
كأنا اقترحنا القيامه
في رحْلة فاشله.

شعر

أقصوصة

بنت الزاوية

عمر بن سالم

- الله يا رقيّة ، ما أرقّك وأحلاك ، وأطيب أنفاسك ! اقتربي منّي لأحسّ بنبض الحياة يتدفّق فيك ، وبالحبّ يفيض منك على الوجود .

- ما حسبت ، يا صلاح ، انّني أحيا لأقضي معك هذه السّويعات الريّانة المختلسة من عمري الأجدب . وما حسبت أنّ قلبي يقوى على الخفقان ، بعدما أمات فيه صاحبك كلّ احساس بروعة الحبّ . . .

ضممت رقيّة الى صدري ، وأنا أدعو لصديقي ماجد بإقامة طيّبة في بلد الرّمال والذّهب ، تزيده ثراء على ثراء ، وتطوّح به بعيدا الى ما هو أبعد من الصّحاري والخلجان .

كانت رقيّة إلى جانبي في الفراش حارّة شهيّة ، تشع من وجهها البهجة ، وتشرق من عينيها آلاف الأقمار . . .

قلت في سرّي ، وأنا أتملّى قسماتها المختلجة على ضوء الشّمعة :

سبحان مغيّر الأحوال ! ما كان ليخطر على بالي يوما أنها تتلفّظ أمامي بكلمة حبّ . ولا كنت أتصورها شفوفة باللذّة عاشقة للعشق . . .

كانت قبل ان يرحل عنها زوجها منكمشة ذابلة ، لا تعرف لون الضّحك ، ولا طعم الفرحة . كانت ملتفّة في لحاف من القنوت الأسود ، وعلى وجهها وشاح من الكآبة والحزن .

حاولت مرّات ان أمزّق وشاحها ، وأجعلها تتفتّح للحياة . كنت أجهد نفسي في اقتلاع البسمة منها ، أروي لها النّكت ، وأتفنّن معها في الممازحة والهزل . ولكنّها ظلّت موصدة صمّاء كالقلعة الممتنعة على الفاتحين .

بدأت زياراتي لبيتها القريب من بيتنا بعد زواجها بسنتين . كنت في الغالب مصحوبا بأختي سلمى . ثمّ تعوّدت على أنسنا ، فصارت تلحّ علينا في الرّجوع . كانت هذه الزّيارات بالنّسبة لها كالكوّة التي ظلّت مفتوحة في تابوتها ، منها تطلّ على دنيا النّاس .

ولم ير صديقي ماجد ضيرا في تبادل الزّيارات بين بيتنا

وبيته . بل إنّه اقتنع بجدواه لما يوفّره عليه من مصاريف . فهو لا يكلّفه أجرة نقل ، ولا هدايا يقدّمها بين يدي مضيّفيه .

وقد كنت في كلّ مرّة يزورنا فيها مع رقيّة ، أبالغ في اكرامه، وأتعمّد احراجه بذلك عساني أحد عنده في زورتي القادمة الى بيته ما يقنعني بأنّه قد شعر بالخجل من تقتيره على نفسه وعلى النّاس . ولكنّ كأس الشّاي التي كان يقدّمها لنا في كلّ مرّة ، ظلّت مع ذلك يتيمة وبدون روافد . . .

لم تشتك رقيّة لسلمى شحّ زوجها . ولم تحدّثها عن سوء معاملته لها اكتفت بتسجيل ذلك على دفتر صغير ، كانت تدفنه في خزانتها تحت طيّات الثّياب .

أمّا أنا فقد تجرّأت وشكوت لصديقي حالة زوجته الصحيّة . قلت له :

- إنّها لا شكّ مصابة بمرض .

- إنّها لا تشكو من علّة . ولا ينقصها شيء .

ثمّ أضاف في قناعة العارفين :

- طبعها هكذا . زاهدة في الأكل ، زاهدة في الحياة . ورثت ذلك عن أمّها التي عاشت كامل عمرها منطوية على نفسها ، مكتفية بمحيط بيتها عن فسحة العالم. ولولا خالتي زهرة التي اقتحمت عليها حماها لجمع التّبرعات للزّاوية ما تعرّفت عائلتنا عليها ، ولا تمّ زواجي من ابنتها .

- لماذا لا تعرضها على طبيب ، ولو مرّة ؟

- اعرضها على طبيب ؟ ألم أقل لك انّها لا تشكو من مرض .

- أقصد طبيبا نفسانيًا .

- طبيب نفساني ! أتؤمن أنت بهذه التّرّهات ؟

لم أزد الحاحا على صديقي . ولكنّني فارقته ، وأنا غير مقتنع بما قدّم لي من تفسيرات . قلت في نفسي : لا بدّ ان يكون وراء هذه المرأة سرّ . . .

قالت لي سلمى ، لمّا حدّثتها عن انشغالي بأحوال صديقتها وظروف عيشها :

- إنّها قد تغيّرت كثيرا بعد الزّواج . ما عرفتها منكمشة هكذا أيّام الدراسة في المعهد . قد تكون اصيبت بصدمة، من يدري ؟ لقد زفّت الى ماجد وهي دون العشرين . . . إنّها حسّاسة جدّا ، وصديقك لا يعرف كيف يعاملها بلطف . وقد ضبطته يوما يعنّفها بنظراته لأنها عارضته في الحديث ، وكأنه كان يخشى ان تبوح لي بسرّ . وعندها انعقد لسانها ، وتوقّفت عن الكلام فجأة وكأنها أصيبت بالبكم .

- ربّما كان انكماشها بسبب العقم .

- ما أظنّ . فهي غير مهتمّة بتاتا بهذه المسألة . ولم أرها يوما تحتفي بطفل او تهشّ في وجهه ، لا في دارها ولا في دارنا . . .

لاحظت أيضا على رقيّة انها كانت تتحجّب كلّما خرجت الى الشّارع ، ولو كانت محمولة في سيّارة . وتهيّبت ان أسأل ماجدا عن هذا التّصرّف الذي أصبح عندنا غريبا الآن ، خاصّة وانّها كانت لا تتبرقع قبل الزّواج ، حسبما أكّدته لي أختي سلمى .

لم أسأل أيضا صديقي لماذا لم يتركها تتمّ دراستها الثّانوية ، وألحّ على أمها في عقد القران بمجرّد وفاة الوالد . ثمّ تزوّجها ، ولم يسمح لها بانهاء حتّى السنة التي كانت فيها .

لم أكن مقتنعا من أنّ سوء معاملة ماجد لرقيّة هي السّبب في تعقّدها وانكماشها . كنت دائما أحاول تبرئة ساحته ، وأعزو تصرّفات قرينته إلى طبيعتها المنحوتة من تقاليد أسرتها المتديّنة . وقد كان أبوها من هؤلاء المشائخ المشهورين بالورع والتّقوى . ولكنّ اطلاعي على بعض الكتب التي تعالج ردود الفعل المرضيّة في علم النّفس ، جعلني أقتنع في النّهاية بأنّ صديقي هو المسؤول عمّا تعانيه زوجته من أعراض .

وباتت تلك قناعتي الى اليوم الذي شكا لي فيه هو نفسه تزمّتها وعزوفها عن الدّنيا .

قال لي بأسلوبه المشوب بالمبالغة والتّهويل :

- انّها بنت زاوية ، يا صلاح ! بنت زاوية ! وقد

حاولت اقناعها بترك آخرتها لله والعيش في دنياها للنّاس ، فلم تلتفت اليّ ، وازدادت تزهدًا واعتكافا . وقد حاولت عديد المرّات افساد دينها بمعابثتها أثناء قيامها بالفرائض ، ولكنّها كانت في كلّ مرّة تؤدّيها قضاء ، حتّى أعجزتني ، وجعلتني أخاف سخط الربّ وأتوقّع بسببها عقابه .

ثمّ أردف كالمتّعظ بالنّقيض :

ـ انّك لا تهدي من أحببت ، ولكنّ الله يهدي من يشاء !

ـ المهمّ أن يكون ضميرك مرتاحا ، وان تكون قد اجتهدت .

قهقه صاحبي ، وقال لي مازحا :

ـ اجتهدت ، ولكنّ شيطانها قد تغلّب على ملاكي !

فتحت لي كلمة « شيطانها » في خاطري بابا ، لم أستطع بعد تلك المحادثة سدّه أبدا . . .

رقيّة جميلة وجذّابة ، وهي كما هي ، مكفّنة محنّطة ، قابعة في التّابوت .

ترى . لو تزيّنت ، وتبذّلت ، ثمّ أحبّت وجنّت بالحبّ ؟

خفق قلبي للهاجس ، ولم يطاوعني بعد ذلك على التّوقّف . . .

عندما زرت صديقي ليلة آخر الأسبوع ، وجدت قلبي ما يزال دائم الخفقان . بل انه أسرع لحظة دخولي الى الدّار في وجيبه، وكاد يفضحني بدقه المتعالي عندما جاءت رقيّة لاستقبالي وتحيّتي .

لقد تبدّلت تماما في نظري ، ووجدتني فجأة أبّ كآبتها وحزنها ، وأهوى زهدها واعتكافها في الدّار . ثمّ ما كادت تجلس أمامي في انتظار خروج ما جد من بيت الاستحمام ، حتّى ضبطّت عينيّ تتلصّصان على أجزاء بيضاء من جسمها ، وتحاولان تعرية ما تبقّى مستورا منها تحت الفستان .

رمقتني مضيّفتي ببؤرتين سوداوين ذابلتين ، ظهر لي لحظتها انّها مُتحرّجتان ، فصبغني الخجل ، وغاضت على شفتيّ ابتسامة كانت تحاول ان تتفتّح . وانعقد لساني عن الكلام ، وبدأت أحسّ وكأنّني أدخل شرنقة قد نسجتها من خيالي لأنحبس فيها .

ورأت رقيّة ما اعتراني من اضطراب ، فسألتني متلطّفة :

ـ كيف الأحوال ، يا صلاح ؟

قلت في نفسي : غريب ! إنّها أوّل مرّة تناديني فيها باسمي . هل تراها بدأت تعي وجودي بالفعل ، أم انها أرادت نزع ثوب الحرج الذي ألبستني ايّاه منذ حين ؟

لم أردّ على سؤالها . خفت ان تخونني الكلمات . ما عدت أثق في جوارحي . ومع ذلك فقد تنهّدت ، وحرّكت رأسي تعبيرا عن الاستكانة للواقع المقيت .

ثمّ أذبلت سحنتي ، وتقمّصت دور المنكودين التّعساء ، وأنا أشرب من عينيها الحزن شربا ، وأمتصّ من عودها النّحيب الكآبة والرّضوخ للأقدار .

لا أدري ان كانت قد شعرت بتجاوبي معها وانجذابي الى قطبها ، ولكنّي رأيتها بعد برهة ، تغيّر وضعها الجسدي ، وتريني من جيدها وعِطْفها ما ازداد به تولّهي وهيامي . . .

انطمس وجه ما جد أمامي ، وتلاشى صوته في أرجاء القاعة . ولم أعد أرى أو أسمع غير وجه رقيّة وصدى سؤالها عن الأحوال .

خسرت ليلتها كلّ « أطراح » الورق التي لعبتها مع زميلي في السّهرة .

ولم تأخذ عليّ الشّفقة . ظلّ يبتزّ دنانيري واحدا واحدا كالمرابي الجشع .

قال لي متشفّيا :

ـ هذه ليلتك ، يا مغرور . ساقتك رجلاك الى حتفك . لن أدعك تعود الى بيتك الاّ عاريا !

ـ لا تعتدّ بانتصاراتك الواهية ، يا رجل . سأردّ لك الغلب فلبين .

سخر ما جد من كلامي ، وواصل طرقي بلاذع المزاح . . .

كانت رقيّة تستمع الى لغو زوجها ، ولكن لا أحد يدري ما كان يدور بخلدها آنذاك من أفكار . انّها كالبئر العميقة ، لا يسمع صدى ما يلقى ، فيها من أحجار . انّها تعرف طبيعة بعلها أكثر منّي .

تعرفه جمّاعة للمال نهما في اكتسابه من أيّ وجه كان . ولو كان ذلك على حساب الصّداقة او المبادىء . لقد باع تركة أهلها ، ولم يبق لها منها الاّ بعض الكتب المجلّدة وقطعتين من الأثاث العتيق مع شمعدان ومبخرة .

روائح القاعة التي كنّا نجلس فيها يغلب عليها الكافور . كنت أكره هذه الرّائحة ، وأحاول دائما تغييرها باشعال لفافة تبغ .

امّا تلك الليلة فقد صرت أتشمّمها وارتاح إليها ، كما أرتاح الى رائحة البخور الذي كانت رقيّة تحرقه من حين لآخر في أثناء السّهرة .

كانت سلمى أختي هي التي تطلب منها ذلك لاتلاف روائح السقاير التي لا تطيقها بالمرّة . وكانت صديقتها تنشط للاقتراح ، وتسرع باعداد المبخرة وتتهيأ لتشمم الاصماع . . .

ربّما وجدت في هذه الرّوائح صباها وشبابها ، ومعهما خفقة الحنين . . . ثمّ أغرم ماجد بالنّرقيلة والجلوس في المقهى فاشتريت له واحدة ليدخّن في الدّار . وأحبّت رقيّة ريح التّبغ المعسّل ، وحاولت سحب بعض الانفاس على سبيل التّجربة . قرقرة الماء في الزّجاجة هي التي أغرتها بالمزيد ، وتبعتها سعاد بعد الالحاح ، حتى أصبحتا هاويتين للتّدخين .

وانضاف الى سهرتنا عنصر جديد . وبدأت الجلسة تأخذ وضعا دائريّا متكاملا ، عوض الوضع الثّنائي القديم : أنا وماجد ، وسلمى مع رقيّة .

واتّسع « طرح » الورق هو أيضا الى أربعة : ماجد وسعاد ، وأنا مع رقيّة . وتطوّر هذا التّوزيع الثّنائي الى تكتّلين متنافسين . وتمّت المواجهة وقوي بيني وبين حليفتي التّعاطف . ولعبت أعيننا أدوارا أنشط من أدوار الورق . وانفتح لي من أفقها ما كان مغلقا .

صرت أقرأ في مقلتيها ما سجّلته في مذكّراتها كامل الأسبوع . ولم يعد في استطاعتها ان تخفي عنّي شيئا . وتعرّت أمامي ، ولم تعد تقوى على الكتمان . . .

بدأت تسقيني جواها قطرة قطرة مع مرور الليالي . وبدأت أنا أعبّ من حوضها ما زادني صدى ولهفة . كنت أستسقي غيثها بصلواتي الصّامتة أثناء اللعب ، وأستدرّ عطفها بمدائحي وأذكاري في كلّ زورة، الى ان انحلّت منها عقدة اللسان ، وانفتح لها باب التّشكي والمناجاة . . .

تمّ ذلك قبل ان يفاجئنا ماجد باعتزامه السّفر الى الخارج لمدّة عامين .

لم يخبر صديقي زوجته بما قرّر الاّ بعد ان جلب لها أمّه من القرية لمؤانستها في غيابه وقضاء ما تستحقّه من السّوق .

عرفته هكذا من أولئك الذين يعتبرون المفاجأة سلاحا هامّا لإرباك العدوّ وارغامه على التّسليم .

أمّ ماجد كأمّي عجوز ريفيّة النّشأة والطّباع . تحسّ بالعزلة في المدينة ، وتضيق بما فيها من تكاليف وتعقيدات . . .

استأنست بعد سفر ابنها بأمّي أكثر من استئناسها بكنّتها .

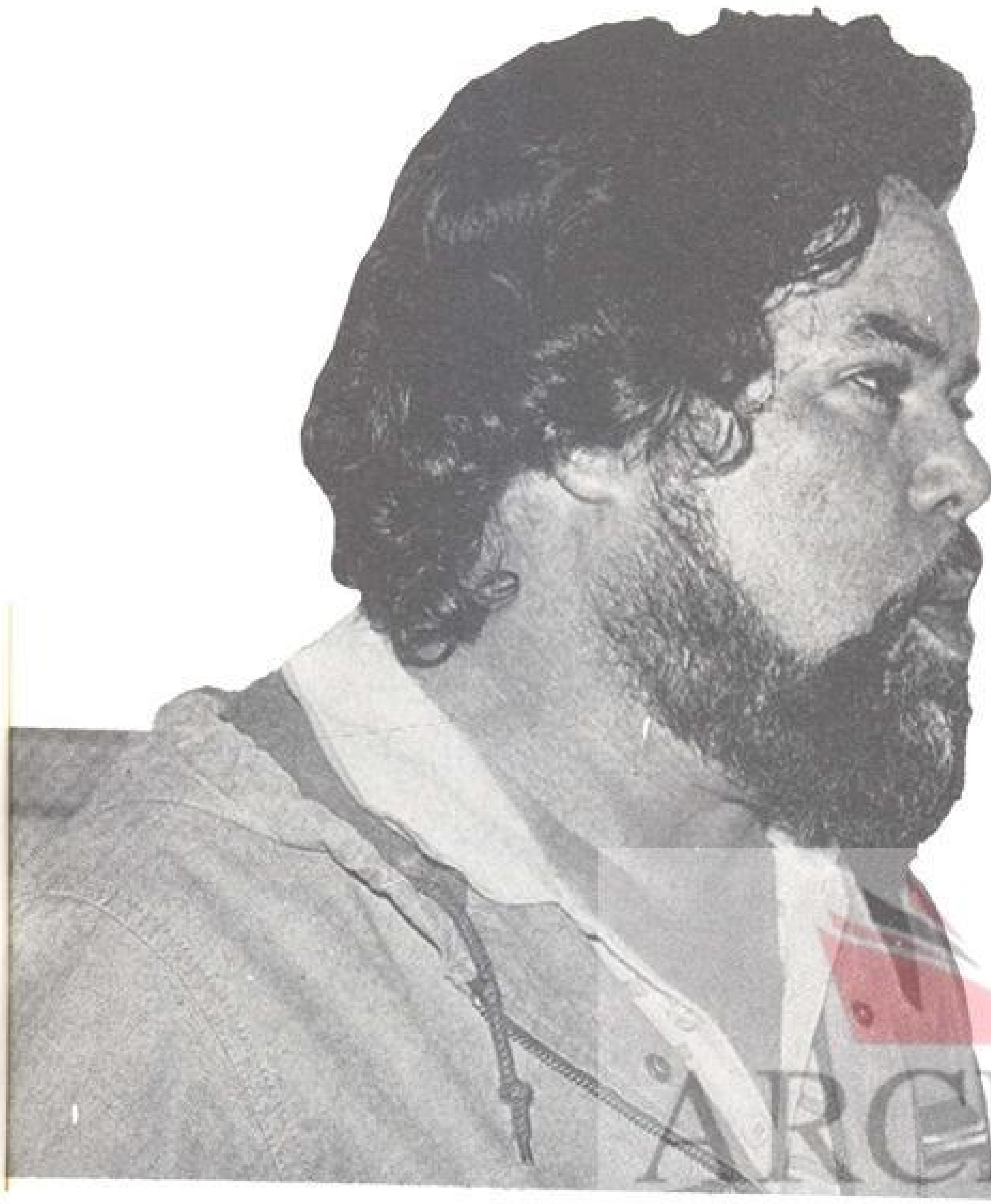
ووجدت في دارنا دفئا وشبعا ، لم تجدهما في دار ابنها المهاجر .

وجدت خاصّة آذانا تسمع الحكايات ، وتغرفها غرفا ، وألسنة تطالبها بالمزيد وتدعو لها بالصحة وطول العمر . . .

أمّا أنا فقد وجدت أُنسي في زيارة رقيّة والاعتكاف معها في معبدها ، بعد ان انكشف لي من بركاتها ما زهّدني في بقيّة ملذّات الحياة .

عمر بن سالم

محمد سكري



أجرى الحوار: عوازي بوشعيب

• المخرج المسرحي المغربي الصديقي .

الدكتور محمد سكري ناقد وكاتب مسرحي مغربي واستاذ بجامعة الحسن الثاني كلية العلوم القانونية والاجتماعية والاقتصادية في حديث لمجلة « الحياة الثقافية » .

ان يزاوج الفرد اهتمامين يبدوان متناقضين ، كتدريس العلوم القانونية والسياسية ذات اللغة الباردة والصارمة ظاهريا وبين المسرح الذي يقتضي المرونة والحماس المتجدد وحتى احيانا الخروج عن قاعدة الحياة المألوفة ، ليس امرا هينا ، غير ان الاستاذ محمد سكري الذي التقيناه وحدثنا عن اهتماماته المسرحية وقدرته على المسك بزمامي الفرسين الجامحين دون افتعال وببساطة وعمق فكري يندر وجوده عند المثقفين الشباب المعاصرين. سألناه في البداية .

• ما هو تعريفكم للمسرح ؟ ولماذا الاهتمام به ؟ ثم لماذا الاهتمام بالثقافة المسرحية ؟

☆ في البدء كان المسرح وبقي المسرح حيا ، وَأَبَدِيَّتُهُ تَقْتَرِنُ بنداء الأصوات الصادرة من أعماقنا وبالفرح الذي تكتبه اجسادنا على مساحة فضائه لنترسخ في ذاكرة عريقة غائضة في أبعادها الرمزية التخييلية والاسطورية .

المسرح واقع وزمن وحياة مغايرة للعالم السائد يخلق احساسات وتصورات وسلوكا وعلائق مخالفة تحبل بأحلامنا وذواتنا ومستقبلنا .

وبالتالي فان المسرح لا يقف عند حدود التقنية والمعمار والشفرة الشكلية والجمالية بل يتجاوزها الى التصورات والأسس الفلسفية والفكر الجديد المخالف لفكر التقليد وتكرار المألوف .



● مشهد من مسرحية « الإمتاع والمؤانسة »

● ما هو تقييمكم لوضعية المسرح العربي ضمن اتجاهات المسرح الغربي والعالمي ؟

☆ يعاب على المسرح العربي انه ليس قناعا حجب عنه رؤيته لذاته وذلك بارتياده فعالية ميتافيزقيا المسرح الغربي وكونيته المزعومة ، وكلمة قناعة مجاز للتعبير عن تنكر المسرح العربي الواعي أو اللاواعي للاصل اي لانحداره من خامات وأشكال وذاكرة وسردية أخرى غير السردية الناسخة والعقلانية الموضوعيّة التي تميز المسرح الغربي أو على الأقل ذلك المسرح الذي اقتبسه وتعامل معه المبدع العربي .

وان توجه المبدع العربي اليوم الى اعادة امتلاك زمنيته وسرديته الخاصة لا يمنعه من الاستفادة مما أحرزه المسرح العالمي في مجال الابداع والفكر المسرحي بما يتلاءم مع طاقته الانبجاسية الذاتية .

● كيف يمكن الجمع بين الاهتمامات الفنية كتابة وغيرها وبين التدريس الجامعي للعلوم القانونية والسياسية ؟

☆ يتخذ الجمع بين هذه الاهتمامات عندي اتجاها لا أفهمه كتعارض بل كلعبة مرايا وفاعلية علائقية متنافذة تنقذني من الاحتباس في داخل المعرفة الثابتة الضيقة والصارمة .

انه بالامكان مثلا ان ندرس ونحلل من خلال ثنائية الأصالة والمعاصرة مجالات متباينة .

مجال القانون باعتباره تركيبا معقدا تتجاوز وتتصارع في اطاره الأصناف العرفية والاسلاميّة والعصرية ومجالي

المجتمع والسياسية باعتبارهما مجالين تتواجد في اطارهما تواترات وانتماءات وثوابت وعلائق متداخلة ومجال الفن المسرحي والسينما وغيره والذي يطرح اشكالية التعامل مع التراث ومع المعاصرة .

● **كيف يمكن تحديد ما هو مسرحي في السياسة وما هو سياسي في المسرح ؟**

☆ بالامكان فهم تحرك رجل السياسة كفعل يتلازم مع الحاجة للمسرحية حين يتهيء كل سياسي لتجسيدات مشهدية تتلاءم مع اهدافه . وقد اثار - روجيه جيرار شوازنبرغ - في كتابه : الدولة المشهدية جوانب عديدة تتعلق بهذا الموضوع .

الا ان احتباس الفهم في داخل هذه الحدود هو اثبات المنطوق في سياق خارج عن حقيقة المسرح باعتباره فلسفة أي وعيا نقديا مفتوحا ومنفتحا على المخيلة والانسان والحياة في غناها وتواترها الداخلي ليس فحسب في سطحها الظاهري .

● **كيف تنظرون الى آفاق المسرح العربي والعالمي ؟**

☆ يمكن معاينة تصورات متباينة تتناول آفاق المسرح العربي من خلال اشكاليات الازمة والفراغ أو درجة الصفر أو التأسيس أو الارتداد وما الى ذلك .....

اعتقد ان المغرب والعالم العربي عرفا حركة مسرحية حاولت استنباط وتجذير المسرح الا انها حركة ملتبسة تسترت في داخلها سلبية تتحدد في ما أسميه بالسرقات (سرقة النص المسرحي المرئي من طرف النص اللغوي) كما تتحدث في نظامه الجينيالوجبي (التنكر للذات المعالجة التعاقبية للظاهرة المسرحية .....) .

وأخيرا تتعينّ في ضيق الأفق الفكري (الفكر الذي لا يخالف نفسه ، حدة المضامين الايديولوجية ....) .

وتتبلور الآن تجارب ابداعية - مسرح الحكواتي - وتنظيرات مسرحية تسعى بحق الى تأصيل المسرح العربي .

● **تدريس المسرح في الجامعة هل هو أسلم طريقة لرفع لوائه ؟**

☆ ان المسرح يسكن المخيلة والاحلام والوجدان والانفاس .

انه تحرير لطاقات وقوى الحياة يلتحم بها ويمنحها شكلا فنيا وهو كذلك موجود في المسارح والفضاءات الرحبة وفي الفكر المفتوح المتفتح والحر لا في المفاهيم الجامدة وان ولوجه الجامعة يمكنها من معرفة مبادئه وقوانينه خاصة اذا تجاوزت الدراسة القراءة الخطية للنصوص الدرامية الأدبية التي كتبها موليير وبومارشيه ، والفريد دوموسيه .... الخ .

● **ما رأيك في الطيب الصديقي ويوسف ادريس كمسرحيين عربيين ؟ وفي انطونان أرتو الفرنسي ، وبرتولد بريشت الالماني ؟**

☆ الصديقي بحث عن شكل مسرحي مستمد من التراث المغربي العربي (الحلقة ، الملحون ، .... الخ) ويتميز باعتماد مسرحه على التجسيدات المسرحية وتشكيل الفضاء والتلاعب بسجلات مختلفة : السرد والحكي تحريك الممثلين ومبدأ الغروتيسكية كبنية للمجاز المسرحي تتوافق عنده مع التهريج والشيطنة .

- يوسف ادريس بحث كذلك عن صيغة مسرحية منذ بداية الستينات من السامر وخيال الظل والارجوز الا ان محاولاته التطبيقية قليلة (مسرحية الفرافير) .

- أما ارتو وبريشت فيمثلان عنصرين يرجعان في النهاية الى التوافق بين قوة الفهم وملكة التخيل والعلاقة المتكاملة التي تراقب فعل الرواح والمجيء بين السريان الانفعالي والرقص والروع بين الفكرة والحركة.

● **هل يمكن خلق مسرح عربي موحد ؟**

☆ ان البحث عن صيغة مسرحية رهين ليس فقط بالبحث عن تلك الصيغة في بعض الاشكال المسرحية وفي نتف الماضي بل في ايجاد كتابة درامية وركحية (سينوغرافية) مغايرة وفكر مسرحي جديد .

اجرى الحوار :

عواري بوشعيب